



**Уральский
федеральный
университет**

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

Институт гуманитарных наук и искусств
Кафедра зарубежной литературы

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: контекстуальные и интертекстуальные связи

Материалы IX ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов.

В сборнике представлены материалы IX ежегодной всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи», состоявшейся в Екатеринбурге 25 ноября 2016 года.

Научные темы сгруппированы на основании общности теоретической проблематики. Материалы конференции публикуются в электронном виде и в авторской редакции.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	3
<i>Ангеловская М. В.</i> Особенности женского романа воспитания в викторианскую эпоху на примере романа Джордж Элиот «Мельница на Флоссе»	3
<i>Бабкина М. И.</i> Христианская символика в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь»	8
<i>Ловцова О. В.</i> Зарубежная детская драма / драма о детях: к проблеме бытования и соотношения эстетических феноменов	15
<i>Сальникова О. И.</i> Мифологические образы в пространстве пьесы «The Walworth Farce» Энды Уолша	21
СЕКЦИЯ 1. Проблемы классического литературоведения: автор, герой, система образов, жанр, художественные методы и приёмы	25
<i>Али-заде П. В.</i> Пьеса У.Шекспира «Король Лир» в оценках отечественной критики XX – начала XXI веков	25
<i>Лоцман А.А.</i> Образ «падшей женщины» как объект художественной рефлексии в европейской литературной традиции	28
<i>Киселев Д. В.</i> Графический роман как явление постмодернистского цитирования в литературе	32
<i>Колинько М. Е.</i> Принципы циклизации в сборниках новелл Р. Брэдли	35
<i>Куликов Ю. А.</i> Синтез эпических и драматических элементов в романе Г. Бёлля «Женщины на берегу Рейна» в контексте романтической традиции	38
<i>Устякина А.В.</i> Функции диалога в пьесе Т. Дорн «Марлени. Прусские дивы, белокурые, как сталь»	45
СЕКЦИЯ 2. Исследования художественных концепций и общие проблемы интерпретации литературных произведений	50
<i>Zholobovsky I.</i> Irish Keening: "Caoineadh Airt Uí Laoghaire" (Lament for Art O'Leary)	50
<i>Бекишева К. А.</i> Мотив полета как метафора человеческой стойкости в контексте поэтики магического реализма в романе «Мистер Вертиго» Пола Остера	53
<i>Зелькина П. А.</i> Город и миф в романе М. Дрэббл «Мой золотой Иерусалим»	56
<i>Калегина Е. А.</i> Проблема передачи внутренних интертекстуальных связей при поэтическом переводе (на примере двух стихотворений Рене Шара)	61
<i>Клюшина Е. Ю.</i> Западное и Восточное начало в романе Исигуро Кадзуо «Не отпускай меня»	66
<i>Константинова Е.В.</i> «Свят» ли Дин Мориарти в изображении Уолтера Саллеса? (по фильму «На дороге», экранизации одноименного романа Джека Керуака)	69
<i>Попова А.И.</i> Античные и христианские мотивы в поэзии Георга Гейма	73
<i>Шлыкова Д. В.</i> Уникальный ребенок и его место в мире взрослых в романе Джона Бойна «С Барнаби Бракетом случилось ужасное»	77

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Ангеловская М. В.

Научный руководитель: Турышева О. Н.

УрФУ(Екатеринбург)

Особенности женского романа воспитания в викторианскую эпоху на примере романа Джордж Элиот «Мельница на Флоссе»

Первые образцы романа воспитания (нем. Bildungsroman) возникают еще в античности [1]. Жанр продолжает развиваться в литературе Средних веков (классический пример – «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха) и Возрождения («Дон Кихот», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Симплициммус»), однако завершенное оформление как жанр он получает лишь в конце XVIII века в немецкой литературе. В числе первых образцов – «История Агатона» К. М. Виланда и «Годы учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гете. В XIX веке продолжается эволюция жанра. В данной статье нас интересует роман воспитания в английской литературе викторианской эпохи.

У романа воспитания существует множество различных определений, каждое из которых выделяет некие существенные черты (особенности структуры, автобиографический элемент в повествовании, композиционные принципы). Однако в основе любого романа воспитания лежит «момент существенного становления человека» [1]. Главный герой – не готовый образ, а становящийся, изменяющийся, и именно процесс его становления является предметом романа.

Классическая сюжетная схема романа воспитания [3, 9] представляет собой такую последовательность событий: молодой чувствительный юноша, выросший в провинции, разочаровывается в окружающей его обстановке, которая не отвечает требованиям его творческой натуры и высоким стремлениям. Герой уходит из семьи, отвергая эмоциональную и финансовую стабильность, на поиски приключений и/или независимости, получает образование, приобретает новый опыт, который формирует его как личность и позволяет составить собственное мнение о мире, проходит испытание любовью (одна плотская и разрушительная, вторая – возвышенная и одухотворенная) и в финале обретает некую награду, будь то любовь, желаемое положение в обществе или что-либо еще (например, Пип в романе «Большие надежды» Диккенса не только проходит долгий процесс становления и достигает определенного социального положения, но также в конце концов добивается взаимности Эстеллы, которая тоже изменилась) [5].

Среди наиболее известных романов воспитания викторианской эпохи – романы Чарльза Диккенса «Большие надежды», «Дэвид Копперфилд», «Приключения Николаса Никльби», Уильяма Теккерея «История Пенденниса» (некоторые исследователи выделяют также элементы бильдунгсромана и в романе «Ярмарка тщеславия»), Томаса Харди «Джуд Незаметный», Шарлотты Бронте «Джейн Эйр», Эмили Бронте «Грозовой перевал» и Джордж Элиот «Мельница на Флоссе».

Романы Бронте и Элиот составляют особую категорию «женского» романа воспитания. Традиционно роман воспитания рассматривается как «мужской» жанр: главный герой, как правило, молодой юноша, приобретающий жизненный опыт, который позволяет ему развиваться умственно и духовно. Существование «женского» романа становления долгое время отрицалось [7]. Однако с развитием феминистской критики многие викторианские

романы начали рассматриваться как произведения, формирующие особую традицию «женского» романа воспитания, в центре которого – процесс становления женщины, априори отличающийся от процесса становления мужчины, особенно в викторианскую эпоху.

Дж. МакТизик считает, что вопрос существования женского романа воспитания, которое даже сегодня иногда ставится под сомнение критиками, возник как раз из-за различных моделей становления для мужчин и женщин в викторианскую эпоху (период возникновения первых образцов женского варианта жанра) [8]. Критики были склонны классифицировать романы воспитания в соответствии с указанной выше сюжетной схемой. Однако реализация такой модели становления была практически невозможной для женщины в XIX веке: как правило, она не могла уйти из семьи и отправиться в самостоятельное путешествие, не могла обрести полную финансовую независимость¹. Женщина не обладала свободой действий – ей оставалось лишь реализовывать свободу мысли. По этой причине большинство женских романов становления представляют собой историю эмоционального взросления, которого героиня достигает не посредством экстенсивного освоения окружающего мира, а посредством скрупулезной внутренней работы мысли. Если герой мужского бильдунгсромана уже сразу осознает собственные возможности изменить мир вокруг и его история – история действия, то героиня женского бильдунгсромана должна сначала прийти к пониманию собственных возможностей, достигнуть определенного уровня самоосознанности, прежде чем она сможет активно изменять мир вокруг. Ранние женские романы воспитания – это история эволюции мысли героини, которая позволяет им раскрыть собственный потенциал и действовать в соответствии с ним.

Сюжетная структура романа Элиот «Мельница на Флоссе» преобразует стандартную схему бильдунгсромана, учитывая особенности женской парадигмы становления. Главная героиня, Мэгги Талливер, растет неподалеку от провинциального городка Сент-Огг. Мэгги растет умной не по годам и читает книги, которые не положено читать девочкам ее возраста. Читателю вскоре становится ясно, что она превосходит своего старшего брата Тома – и в интеллектуальном, и в моральном аспектах. Так считает и ее отец – правда, его это не радует: «Девчонка – та в нашу семью; в два раза шустрей и смышленей Тома. Пожалуй, слишком смышленная для женщины, – продолжал мистер Талливер, раздумчиво покачивая головой. – Сейчас, покуда она мала, еще ладно, но слишком умная женщина – что длиннохвостая овца: дороже ее за это не ценят» [2;29]. Однако Мэгги так привязана к брату, что терпит все его снисходительные насмешки и попытки утвердить свое превосходство над ней, потому что Том вовсе не разделяет мнение отца о том, что Мэгги умнее его. Он подчеркивает свое физическое и финансовое преимущество, сводя все аргументы к тому, что Мэгги – девочка, а значит, априори уступает ему во всем.

При этом Элиот подчеркивает идиллический характер детства для Мэгги, невзирая на различные огорчения, связанные со всевозможными ограничениями, накладываемыми на героиню собственной семьей, которая в данном случае воплощает общественное мнение. Мать Мэгги недовольна тем, что ее дочь не выглядит как леди: она смугла, ее густые волосы никогда не лежат так, как надо, она предпочитает читать и бегать вокруг, а не сидеть чинно, как полагается: «Понятия не имею, где она, а уж скоро время чай пить. Так

¹Исключительным примером реализации мужской модели становления является героиня Шарлотты Бронте – Джейн Эйр. Роман Бронте – пример успешного освоения женщиной классической «мужской» модели становления. В сюжете прослеживаются все элементы стандартной схемы: уход из семьи, путешествие, обретение финансовой независимости, двойное испытание любовью (причем отношения Джейн с Рочестером и с Сент Джоном противопоставляются, что характерно для бильдунгсромана). Однако все эти ступени развития ведут к финалу, в котором Джейн реализует как раз женскую модель – становится женой и матерью.

я и думала — бродит по берегу, словно дикарка. <...> В некоторых вещах она самая настоящая дурочка; пошлешь ее за чем-нибудь наверх, а она забудет, за чем пошла, усядется на пол на солнышке и давай заплетать косы и петь про себя — как есть помешанная. А я все это время сиди и дожидайся ее внизу. Нет, этого у нас в семье, слава богу, не бывало, да и смуглой кожи также, — ведь она словно цыганка» [2; 29]. То же самое твердят ей и тети: девушке не положено вести себя так, как ведет себя Мэгги. Мэгги принимает эту критику близко к сердцу и старается исправить положение — например, самостоятельно обрезает себе волосы, чтобы они больше никого не раздражали.

Уже в начале произведения мы сталкиваемся с классическим элементом романа становления: главная героиня не вписывается в установленные рамки, а ее горячая привязанность не находит взаимности у брата и матери. В такой ситуации разочарованный герой-юноша был бы побужден уйти из семьи в поисках другого пути. Мэгги делает примерно то же самое. В кульминационном моменте первой книги она, расстроившись из-за того, что Том поссорился с ней и прогнал ее, оставшись играть с Люси, убегает к цыганам. Как пишет С. Фрейман, этот побег представляет собой попытку Мэгги освоить мужскую модель становления [4]. Но он предсказуемо оканчивается неудачей: пробыв несколько часов у цыган, напуганная Мэгги стремится вернуться домой, к отцу. Эта детская форма бунта еще проявит себя позднее, в параллельной ситуации уже во взрослой жизни Мэгги.

Дальнейшая судьба Мэгги и ее брата складывается в соответствии с канонами воспитания эпохи: Тома отправляют учиться в семью священника, так как его отец хочет, чтобы сын получил хорошее образование и стал не фермером, как сам мистер Талливер, а юристом или дельцом. Однако Том не расположен к учебе; ему привольнее среди пастбищ, привычнее управлять ходом работ на ферме, о которой он так много знает. Латынь и геометрия не представляют для него интереса, и учеба дается ему с трудом. При этом его отец тратит большие деньги на его образование. Напротив, Мэгги, которая иногда посещает Тома, куда быстрее осваивает его уроки. Однако ее образование ограничивается стандартным пансионом для девушек. Период обучения Мэгги даже не описывается подробно — ему отведено одно предложение, в то время как обучение Тома растягивается на несколько глав. Во время него Том и Мэгги знакомятся с Филипом Уэйкемом, который учится вместе с Томом. Он очень умен и обладает приятным характером, но его физический недостаток — горб — отталкивает Тома и не позволяет мальчикам стать друзьями.

Через пару лет после начала обучения Тома, отец Филипа, мистер Уейкем, юрист, разоряет мистера Талливера, у которого в результате случается сердечный приступ. Это событие меняет жизнь брата и сестры: оба вынуждены вернуться домой из школ, Том идет работать, а Мэгги, оставшись без поддержки отца, страдает от изменившихся отношений в семье и собственного бездействия. Она ищет утешения в книгах — и находит. Прочитав трактат Фомы Кемпийского, который призывает к аскетизму в чувствах, самоотречению, жизни во благо других, Мэгги стремится подавить свои желания более насыщенной, более полной жизни, где она смогла бы реализовать свой чувственный и интеллектуальный потенциал. Элиот на протяжении всего повествования дает читателю понять, что ее героиня переросла окружающую ее среду; она превосходит всех, в том числе и своего брата, но ее глубокая привязанность и любовь к семье не позволяют ей даже помыслить об иной жизни.

Этот моральный аскетизм Мэгги продолжается до тех пор, пока она случайно вновь не встречается с Филипом Уэйкемом. Детская симпатия перерастает в привязанность, а затем и в любовь. Они тайно встречаются в роще неподалеку от дома Мэгги. Филип первым говорит Мэгги о неразумности принятой ею философии: «Мэгги, — сказал он умоляюще, — откажитесь от этого бессмысленного духовного поста, на который вы сознательно себя

обрекаете. Мне больно, когда я вижу, как вы притупляете ваши чувства, как налагаете оковы на ум и душу. <...> В один прекрасный день вам придется окунуться в жизнь, и тогда каждый зов вашей натуры, на который вы сейчас отказываетесь откликнуться хоть чем-нибудь, станет терзать вас, как лютый голод» [2; 354]. Филип отвечает потребности Мэгги в любви – любви, в которой ей отказывают ее брат и мать, которую ей больше неспособен дать ее отец. Это ее первое испытание любовью: духовная, возвышенная связь, которая заставляет Мэгги сомневаться в выбранном ею курсе, в сознательном отказе от всего, что ей дорого: плодотворных бесед о книгах, песен, приятных разговоров, душевной теплоты, понимания и отклика на ее чувства – всего, чего она лишена дома. Однако и этой идиллии приходит конец: Том, узнав об отношениях Мэгги с Филипом – сыном человека, который принес столько горя их семье – заставляет Мэгги поклясться, что она больше никогда не увидится с Филипом без разрешения Тома. Мэгги, не в силах идти против воли брата, соглашается. Пропать, лежащая между ней и Томом, разрастается все сильнее.

Вскоре Мэгги уезжает работать учительницей в школу для девочек и возвращается лишь спустя два года. За это время Том, вынужденный работать, чтобы прокормить семью, уже поднялся в фирме своего дяди и все сильнее обременен заботами о работе и семье. Мэгги приезжает погостить к своей кузине, Люси Дин, и знакомится с ее женихом Стивеном Гестом, который неожиданно влюбляется в Мэгги. Это становится вторым испытанием для Мэгги – испытанием более серьезным и суровым, чем ее отношения с Филипом. Перспектива жизни со Стивеном обещает Мэгги все то, о чем она мечтает: беззаботную жизнь, полную ярких красок, путешествий, наслаждений – но не пустую, а наполненную любовью. Это жизнь, которая отвечает потребностям Мэгги – интеллектуальным и чувственным. Уже почти сбежав со Стивеном, Мэгги понимает, что она не может поступить так с Люси, которая безгранично доверяет ей, и с Филипом, который до сих пор ее любит. Она отказывается от Стивена, как отказалась и от Филипа, но делает это уже по собственной воле, а не по принуждению со стороны.

По возвращении в Сент-Огг Мэгги осуждают как падшую женщину. Она идет к Тому, но он отвергает Мэгги: «Мне глубоко ненавистны и ты сама и твое поведение. Ты говоришь, что старалась побороть свои чувства, – не верю! Мне тоже пришлось бороться с чувствами. Однако я подавил их. Моя жизнь была более суровой, чем твоя, но я нашел утешение в том, что выполнял свой долг. В моих глазах тебе нет оправдания. У меня есть понятие о том, что хорошо и что дурно, и пусть все это знают. <...> Мне невыносимо видеть тебя; достаточно и того, что мне предстоит жить с мыслью о твоём позоре» [2; 516]. Том, приняв для себя иные ценности, отказывается понять Мэгги и ее потребность в любви и поддержке; он опирается на общественные понятия долга и закона, для него важнее мнение общества о его семье и о нем самом, чем родственные узы.

Мэгги продолжает бороться со искушением и соблазном, которое подстерегает ее на каждом шагу: Стивен умоляет ее вернуться к нему, Филип утверждает, что все еще любит ее, и даже Люси приходит к Мэгги, чтобы сказать, что понимает ее и прощает. Однако Мэгги разрывается между собственными чувствами и долгом, который она ощущает перед собой: быть верной собственным принципам: «Накануне весь день ее преследовала картина будущего, в котором она одиноко должна нести бремя сожалений, не имея иной поддержки, кроме веры. А здесь стоит протянуть руку – и перед ней открывается иное будущее, которое настойчиво, почти по нраву, призывает ее к себе, обещая вместо терпеливой и тяжелой борьбы восхитительную беззаботность, – будущее, где поддержкой ей станет любовь другого.<...> Но тотчас же она содрогнулась от ужаса, осознав, что изменила той Мэгги, какой она была в минуты подъема и душевной ясности, и это постыдное падение причинило ей мучительную боль» [2; 547]. В кульминационный момент ее внутренней борьбы, когда она размышляет над последним письмом Стивена, в Сент-Огге начинается наводнение, и она спешит на помощь Тому. Мэгги спасает брата и

тот, осознав в момент катастрофы всю глубину чувств Мэгги, наконец принимает свою сестру – но сразу после долгожданного примирения Том и Мэгги погибают в наводнении, «навек соединенные в прощальном объятии» [Там же; 554].

Подобная концовка вызывает много вопросов у критиков и исследователей, так как производит впечатление *deusexmachina*, принужденности и неестественности [4, 6]. Читатель так и не узнает, каково было бы решение Мэгги относительно Стивена, потому что ее душевные метания далеки от завершения, когда она бросает все, чтобы поспешить на помощь Тому. Однако, если мы рассмотрим эту концовку внутри схемы романа становления, авторское решение Элиот вполне объяснимо.

Исходя из тезиса о том, что женский роман воспитания представляет собой историю осознания героиней собственных потребностей, возможностей и идентификации себя как субъекта действия, можно двояко истолковать финал романа. Первая трактовка заключается в том, что Элиот намеренно отказывает Мэгги в достижении этого осознания: вместо того, чтобы следовать зову своего сердца, вместо того, чтобы выбрать жизненный путь, на котором ее ждет чувственная самореализация, Мэгги следует своему понятию долга и отказывается от себя во имя других, жертвует собой ради брата. Такая трактовка подразумевает отсутствие реализации Мэгги по той причине, что ее история становления – это история переосмысления модели поведения, в которой она могла бы абстрагироваться от долга служения семье и принять идею о независимой жизни по собственному выбору – жизни со Стивеном или Филипом, которая отвечает ее потребностям.

Вторая трактовка может быть следующей: в самопожертвовании и смерти Мэгги, напротив, реализует свое приоритетное стремление – быть рядом с семьей, с братом, которого она любит несмотря ни на что. Делая выбор не в пользу Стивена или Филипа, а в пользу Тома, Мэгги остается верна самой глубокой, первичной своей привязанности, которую она ставит превыше всего – и то, что Том наконец может ответить ей на ее любовь, понимая и принимая ее (хотя для этого ему потребовалось серьезное потрясение), и является итогом ее становления, хоть и трагическим.

Список литературы:

1. Бахтин, М. М. Из проспекта книги «Роман воспитания и его значение в истории реализма» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 2003. – № 1/2. – С. 142–161.
2. Элиот, Джордж. Мельница на Флоссе / Джордж Элиот. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1963. – 558 стр.
3. Buckley, Jerome. The Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding. – Harvard University Press, 1974. – 336 pp.
4. Fraiman, Susan. Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development. – New York : Columbia University Press, 1993. – 192 pp.
5. Golban, Peter. The Victorian Bildungsroman: Towards a Fictional Typology. – URL :<http://sbe.dpu.edu.tr/87299.pdf> (датаобращения: 03.12.2016).
6. Goodman, Charlotte. The Lost Brother, the Twin: Women Novelists and the Male-Female Double Bildungsroman. – URL :<http://www.jstor.org/stable/1344822> (датаобращения: 25.11.2016).
7. Lazzaro-Weis, Carol. The Female Bildungsroman: Calling It into Question. – URL :<http://www.jstor.org/stable/4315991> (датаобращения: 16.12.2016).
8. MacTizic, Jamila. It's Different for Girls: Coming of Age in Two Victorian Novels : thesis. – Georgia State University, 2012. – URL :http://scholarworks.gsu.edu/english_theses/133 (датаобращения: 10.12.2016).

9. Slaughter, Joseph. Bildungsroman/Künstlerroman // The Encyclopedia of the Novel / ed. by P. M. Logan. Blackwell Publishing, 2011. 93–97pp.

Бабкина М. И.

Научный руководитель: Рабинович В. С.

УрФУ (Екатеринбург)

Христианская символика в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь»

В рамках эволюции творчества Хаксли традиционно выделяются три периода – исходя из эволюции образа мира писателя. Это период «абсолютного сомнения» (1920-е – начало 1930-х годов), «проповеднический» период, базирующийся на идеале «освобождения от индивидуальности» (вторая половина 1930-х – 1940-е годы) и период «синтеза» (1950-е – начало 1960-х годов). Эволюция образа мира Хаксли, воплотившаяся и в художественном мире его произведений, особенно на двух последних этапах, достаточно отчетливо отразилась в его трактатах и эссе, а со 2-ой половины 1930-х годов, в чем можно согласиться с Ч. – Дж. Хоффманом, собственно художественные сюжеты во многом служат «оболочкой для философской рефлексии» [1; 89]. Своеобразным программным трактатом О. Хаксли стал трактат «Цели и средства» (1937), в котором и обосновывается сформулированный Хаксли в это время идеал «освобождения от индивидуальности» как обретения сверхличной объективности. В написанном в эти же годы романе Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939), по формуле Ч.-Дж. Хоффмана, в качестве «рупора авторских идей» [там же] выступает мистер Проптер, чья роль в художественном пространстве романа в основном сводится к обоснованию все того же идеала «освобождения от индивидуальности». Собственно характерная для произведений Хаксли «культурологичность» в романе «После многих лет умирает лебедь» также подчинена обоснованию «положительной программы» Хаксли.

Представляет интерес для исследователей и взаимодействие Хаксли с библейским текстом, присутствие в его творчестве библейских цитат и отсылок. В статье Дж.-А. Нанке анализируется «библейское» в произведениях Хаксли в его разных проявлениях – прямых атрибутированных ссылках, более или менее явных аллюзиях и др. Так как Хаксли, по Дж.-А. Нанке, цитирует библейский текст или ссылается на него чаще, чем атрибутирует эти отсылки, то первый вызов читателю, отслеживающему использование Библии у Хаксли, – определить «библейскую» идентичность отсылки и аллюзии. Автор статьи отмечает, что иногда Хаксли указывает на свое обращение к Библии каким-либо вступительным словом, например, фразой «на языке Евангелия» [“The Perennial Philosophy”, 210. Цит. по: Nance G. A., p. 104. Здесь и далее перевод мой. – М.Б.], где, наконец, идентифицируется библейский источник.

В других случаях, как пишет Дж.-А. Нанке, Хаксли адаптирует язык Библии, «вплетая его в собственные высказывания без какого-либо указания на заимствование» [Nance G. A., p. 104]. Например, когда он говорит: «Из тех, кто ищет Царствие Небесное, каждый найдет его» [“The Perennial Philosophy”, 207; Евангелие от Матфея, 6.33. Цит. по: Nance G. A., p. 104] или что «Бог поругаем не бывает» [“The Perennial Philosophy”, 207; Послание к Галатам, 6.7. См. там же] или что «любовь есть знак того, что каждый из нас – это “сосуд

Мирового Духа”» [“The Perennial Philosophy”, 271; Послание к Коринфянам, 6.19. См. там же], - то в этом присутствует не атрибутированное явно влияние Библии.

Вторая затронутая Дж.-А. Нанке проблема, которая очевидна в связи с тем, что в только в трактате «Вечная философия» - около пятидесяти уникальных и более ста повторяющихся библейских цитат и аллюзий, - это необходимость определить, «как Хаксли использует эту мозаику текстов для воплощения его собственного “религиозного синтеза”» [там же].

Как явствует из статьи Дж.-А. Нанке, кроме некоторых ключевых моментов в посланиях Святого Павла, Хаксли в своих библейских цитатах и отсылках больше всего опираются на Евангелие. Нагорная Проповедь в Евангелии от Матфея, где слова Иисуса сосредоточены на заповедях Царствия Небесного, «которые он передал как способ думать и чувствовать для всех, кто стал частью небесного» [там же], являются особенно важным источником для Хаксли. По мнению Нанке, Хаксли особо акцентирует внимание на, во-первых, осуждении Иисусом Христом лицемерной «праведности книжников и фарисеев» [Цит. по: 3; 104] – для иллюстрации «морального идолопоклонства» [См. там же] тех, кто поклоняется своим собственным этическим ценностям; во-вторых, утверждении Иисуса Христа о показном характере публичной молитвы («молитесь Отцу Вашему в тайне» [Цит. по: 3; 104-105]); в-третьих, беспокойстве Иисуса Христа по поводу ложных проповедников и его утверждении, что они, как хорошее и плохое дерево, будут познаны «по плодам их» [Цит. по: 3; 105] (это утверждение становится тем положением, которое «поддерживает Хаксли в его решительном протесте против исторического христианства, плоды которого он считает неудобоваримыми» [См. там же]); и в-четвертых, заповеди Христа о совершенной любви, которая призывает любить не только ближних, но и врагов; эта заповедь становится для Хаксли мерилом святости – для тех, кого он описывает как не имеющих «богоотступнических препятствий между собой и реальностью» [там же].

Роман О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939), написанный вскоре после обретения О. Хаксли «положительной программы», содержит богатую культурную символику, позиционирующую многочисленные феномены культуры разных времен и народов по отношению к этой «положительной программе» (воплощенной в монологах и самом образе жизни «героя-резонера» мистера Проптера) и по отношению к «ложному» мироустройству, моделью которого стало имя миллиардера Стойта. Особое место в рамках этой символики занимают культурные символы библейского происхождения, либо не опирающиеся непосредственно на библейский текст, но относящиеся к более широкому «христианскому» культурному полю (как, например, картина Эль Греко «Распятие святого Петра», изображающая событие «послебиблейского» периода). Парадоксальным образом Библия и «библейское» в романе оказываются амбивалентны, в том числе и в контексте значимой в рамках романа Хаксли дихотомии «истинное» / «ложное». «Библейское» в романе распределено – оно присутствует и в пространстве «ложного» (в имени Стойта и на подступах к нему, в мыслях и словах самого Стойта, Вирджинии Монсипл и др.) как его оправдание или же декорирующий элемент, но отчасти «библейское» и бросает вызов миру Стойта. И герой-резонер, носитель «положительной программы» Проптер в своих монологах нередко обращается к Библии, опираясь на одни смыслы библейского текста – и полемизируя с другими.

Так, мир Стойта, базирующийся на власти, силе и торжестве плоти, имеет и свои «библейские» оправдания и обоснования. Как уже упоминалось выше, Стойт многократно повторяет перефразированную библейскую формулу «Бог есть любовь. Смерти нет» (что выглядит особенно символичным в контексте мечты Стойта о физическом бессмертии). В моменты, когда Стойту необходимо оправдать собственные неблагоприятные поступки, он модифицирует эту библейскую формулу: «Бог есть любовь. Во всем виноваты они» [6; 34]. Две эти формулы – библейская и собственно «стойтовская» – легко соединяются и – в сознании Стойта – не противоречат и не мешают друг другу.

Также выше уже была подробно описана двойственная роль образа Девы Марии в «ложном» (поскольку он – «плотский», «телесный») мире Вирджинии Монсипл: с одной стороны, Вирджиния обращается к Деве Марии за благословением и оправданием своего «ложного» образа жизни – и получает их; с другой стороны, в некоторые моменты Вирджиния испытывает перед «своей» Девой Марией подлинный стыд. Таким образом, в отдельных случаях Дева Мария играет в пространстве ценностей романа почти такую же роль, как и являющаяся наиболее безусловным, в глазах Хаксли, воплощением «истинного» картина Вермеера, то есть вызывает беспокойство у носителей «ложных» ценностей романа.

Далее, «герой-резонер» мистер Проптер выделяет «самое глупое место в Библии» и «самое умное» [6; 216]: таким образом, в романе в очередной раз подчеркивается амбивалентность Библии и библейских символов и смыслов, в том числе по отношению к «истинным» и «ложным» ценностям. Так, библейское высказывание «Возненавидели меня напрасно» [6; 92] – «глупо» [там же], так как под ним подразумевается «личная» обида на других людей, которым приписывается вина за их ненависть к кому бы то ни было, и одновременно снимается вина с того, кто стал объектом чужой ненависти. Такая жизненная установка коренным образом противоречит «истинным» ценностям романа. «Самое умное место в Библии» [6; 216] несет противоположный смысл: «Бог поругаем не бывает. Что посеет человек, то и пожнет» [там же]. Герой-резонер мистер Проптер также ставит под сомнение библейское высказывание «Дух бодр, а плоть немощна» [6; 96]: «Это совершенно неправильное противопоставление» [там же]. Напротив, «личность, которую образует сознание вкупе с телом, желает оставаться косной – но личность, между тем, отнюдь не немощна, а необычайно сильна» [там же]. Понимание личности Проптером, таким образом, полемично по отношению к упомянутой выше библейской формуле, так как Проптер – носитель «положительной программы», эта библейская формула оказывается противоречащей «истинным» ценностям Хаксли – автора романа.

Иронично по отношению к тексту Библии звучит и сравнение образа Вирджинии Монсипл, которая ведет «ложный» с точки зрения «положительной программы» Хаксли, образ жизни, с библейским изображением: «Лицо ее, когда она снова повернулась к нему [Питеру Буну. – Авт.] за столом, походило на лицо ребенка из его домашней Библии с картинками -- того самого, что смотрит так невинно и послушно, в то время как Христос говорит: "Таковых есть Царствие Божие"» [6; 84. Перевод с англ. В. О. Бобкова] (примечательно, что в финале относительно раннего романа Хаксли «Контрапункт» (1928) эта же библейская формула (в русском переводе "Контрапункта" она звучит как «Таковых есть Царствие Небесное» [5; 523. Перевод с англ. И. Русецкого]) – проецируется на образ «всегда правого» ханжи и лицемера Барлепа в ситуации, когда самоубийство преданной им девушки совпадает с его по-детски безмятежной «нирваной»).

В какой-то мере текст Библии в романе Хаксли в отдельных случаях выступает как декорирующий элемент и даже парадоксальным образом как оправдание «ложной» цивилизации, основанной на силе, власти, экспансии «я» в вечность.

Так, на «необыкновенном кладбище» [6; 11] Стойта – Беверли-Пантеоне – находятся «сотни статуй, сплошь женские фигуры, все обнаженные, все с самыми роскошными формами» [6; 15], а под ними – «начертанные на мраморных скрижалях библейские изречения» [6; 16]: «О Смерть, где жало твое?» [там же]; «Аз есмь Воскресение и Жизнь» [там же]; «Господь – пастырь мой, и оттого я ни в чем не буду нуждаться» [там же]; «Смерть поглощена победой» [там же] и другие. Библейские цитаты в пространстве, которое противоречит их сакральному содержанию, также десакрализуются.

Десакрализуются библейские (и вообще религиозные) символы на подъездах к имению миллиардера Стойта, оказываясь в одном ряду с потребительскими атрибутами «ложной» цивилизации. Так, на подъездах к имению Стойта возникает символический рекламный

ряд, в котором Иисус становится рекламируемым «товаром»: «ПЕРВОКЛАССНЫЕ БЛЮДА. ГОРЫ МОРОЖЕНОГО. ИИСУС СПАСЕТ МИР. ГАМБУРГЕРЫ. ГРЯДЕТ ПРИШЕСТВИЕ ИИСУСА. БЮСТГАЛТЕРЫ «ТРИЛЛФОРМА» ПОМОГУТ СОХРАНИТЬ ВЕЧНУЮ ЮНОСТЬ» [6; 11]. Также в потоке магазинов, банков и других учреждений «потребительского» типа на равных оказываются церкви и соборы, по сути, никак не выделяются из «потребительского» мира, утрачивая, таким образом, свою сакральность: «Затем автомобиль внезапно нырнул в туннель и выскочил в другом мире -- просторном, неопрятном мире пригородов, бензоколонок и афиш, маленьких коттеджей с садами, незастроенных участков и бумажного мусора, разбросанных там и сям магазинчиков, контор и церквей -- церквей примитивных методистов, выстроенных, как ни странно, в стиле гранадской Картухи, католических церквей, похожих на Кентерберийский собор, синагог, замаскированных под Айя-Софию, сциентистских церквей с колоннами и фронтонами, точно банки» [6; 7]; «Они свернули направо, миновали храм розенкрейцеров, две больницы для кошек и собак, школу военных барабанщиц и еще две рекламы Беверли пантеона» [6; 12].

В этом же ряду – люди, принадлежащие к «ложной» цивилизации, чья молитва неотличима от жевания жвачки: «Большинство девушек, казалось, молятся про себя на ходу; но потом, поразмыслив, он [Джереми Пордидж. – Авт.] решил, что они просто пережевывают жвачку. Жуют, а не молятся» [6; 7].

И в то же время – в силу своей амбивалентности – Библия в художественном мире романа отчасти обосновывает, ценностно закрепляет и «истинную» систему ценностей. Наряду с «самым умным местом в Библии» (в соответствии с типологией мистера Проптера), подобную миссию выполняют библейские формулы «много званых, но мало избранных» [6; 95], а также «у неимущего отнимется и то, что имеет» [там же], соответствующие духу «положительной программы» самого Хаксли. Согласно герою-резонеру мистеру Проптеру, «в добавок к доброй воле недостаточно одного ума» [там же], необходима еще и «сосредоточенность мысли, преломляющая и превышающая ум» [там же]; при отсутствии двух последних условий крайне трудно помочь человеку преодолеть страдание, косвенная причина которого заложена в нем самом: «так устроен мир – он не прощает слабости» [там же]. Эти рассуждения героя-резонера мистера Проптера и иллюстрируют две вышеупомянутые библейские формулы, которые определяются последним как «пессимизм Нового Завета» [6; 237]. Также к «пессимизму Нового Завета», одобряемому мистером Проптером, последний относит и библейское высказывание о ложной «праведности книжников и фарисеев» [там же], которых «Иисус называет ехидным отродьем» [там же]. Если две предыдущих библейских формулы выражают, согласно Проптеру, пессимизм, относящийся «к человеческой массе» [там же] и «касающийся слабости и неведения» [там же], то последняя формула – это пессимизм по отношению к «самым высоким формам светской морали» [там же] и «жизни на обыкновенном человеческом уровне» [там же]: «ибо если хочешь достичь иной, вечной жизни, этой жизнью следует пожертвовать» [там же]. Таким образом, упомянутые библейские высказывания находятся в русле философии героя-резонера мистера Проптера и «положительной программы» самого Хаксли, и, следовательно, находятся в романе «После многих лет умирает лебедь» на полюсе «истинных» ценностей.

Также в художественном пространстве романа присутствует религиозная символика, наличие которой, однако, не влияет кардинально на поведение и образ жизни людей. Так, миллиардер Стойт многократно повторяет формулу «Бог есть любовь. Смерти нет» [6; 33], но – на свой манер и в своих интересах. С одной стороны, вспоминая, что «Бог есть любовь», он время от времени останавливает себя в своих порывах, гасит собственные вспышки гнева, а с другой стороны – приглушает страх смерти («смерти нет»), который делает невыносимым его существование и заставляет лихорадочно искать средство продления жизни на неопределенно долгий срок – этим занимается в лаборатории

нанятый им врач Зигмунд Обиспо. Библейского происхождения формула, с помощью которой он пытается как-то осмыслить свою жизнь, превращается также в формулу, выражающую один из аспектов «ложных» ценностей в романе – непризнание собственной ответственности: «"Бог есть любовь", – повторил он и подумал, что если бы люди вокруг не были такими невыносимыми, ему не приходилось бы терять самообладание. "Бог есть любовь". Это все они виноваты» [6; 34].

Важную роль в пространстве любовницы Стойта Вирджинии Монсипл, безусловно, воплощающей «плотское» начало мироздания, с точки зрения ценностной ориентированности, играет относящаяся к «христианскому» культурному пространству (хотя и без прямой опоры на библейский текст), «копия Лурдского грота» [6; 24], которая представляет собой сделанную специально для Вирджинии католическую часовню: «Перед изображением Пресвятой Девы неугасимо горели в ее честь двадцатипятифутовые электрические свечи» [6; 146]. Кроме того, в спальне Вирджинии «в углублении было устроено нечто вроде маленького алтаря» [6; 173], где «в настоящем шелковом платье, с премиленькой золотой короной на голове и шестью жемчужными нитями на шее, стояла Дева Мария, залитая ярким светом хитроумно спрятанных лампочек» [там же]. Отношение Вирджинии к этим религиозным атрибутам – самое трепетное, однако почитание Девы Марии – обитательницы «кукольного домика» не влияет коренным образом на поведение и образ жизни Вирджинии. Дева Мария в «кукольном домике» [6; 179], таким образом, в основном, декорирует «телесно организованное» пространство Вирджинии Монсипл. Впрочем, именно этот культурный символ – как постоянно сопутствующий героине – несколько более многогранен. В отдельных случаях, устыдившись, она закрывает «свою» Деву Марию шторками: «Прошло меньше пятнадцати минут, когда Вирджиния открыла глаза -- в комнате было уже почти совсем темно -- и наткнулась взглядом на Деву Марию, благосклонно улыбающуюся из своего увитого цветами, ярко освещенного кукольного домика. Она испуганно вскрикнула, соскочила на пол, не теряя времени на одевание, подбежала к алтарю и задернула занавески. Свет внутри погас автоматически. Вытянув руки в крошечной тьме, она медленно, осторожно пошла обратно к кровати» [там же].

А после гибели Питера Буна по ее косвенной вине Вирджиния Монсипл испытывает уже подлинный стыд, осознавая себя виновной именно перед лицом «своей» Девы Марии. Сцена, последовавшая за роковым выстрелом Стойта, в результате которого погиб Питер Бун, полна трагизма, хотя и парадоксальным образом не лишена иронического обрамления:

«Скорчившись в тени парапета, Детка молилась.

-Святая-Мария-Матерь-Божья-молись-за-нас-грешных-ныне-и-в-час-нашей-смерти-аминь, - повторяла она снова и снова, так быстро, как только позволяли рыдания. Время от времени ее сотрясали приступы рвоты, и молитва ненадолго прерывалась. Затем она продолжалась вновь с того же места: -...нас-грешных-ныне-и-в-часнашей-смерти-аминь-Святая-Мария-Матерь-Божья...» [6; 265].

Получается, что Дева Мария способна вызвать у Вирджинии определенный дискомфорт, то есть неявно противостоит тому «ложному» (с точки зрения Хаксли) ценностному пространству, в котором находится Вирджиния, в какие-то моменты уподобляясь по своей ценностной роли картине Вермеера. В других случаях Вирджиния стоит на коленях перед Девой Марией и обращается к ней со своими житейскими просьбами (например – излечить от синусита), и «кукольная» [6; 173] Дева Мария в таких случаях, как твердо верит Вирджиния, помогает – по сути, помогает ей вести свою «плотскую» жизнь, то есть благословляет, оправдывает и покровительствует.

Так, уже почти в финале романа Вирджиния думает о том, что «добрая, замечательная» [6; 290] Пресвятая Дева простит все ее прегрешения. Вирджиния выстраивает цепочку самооправдания, которая по своей сути близка к формуле Стойта «Бог есть любовь. Во всем виноваты они» [6; 34]. Вину за все свои прошлые и будущие поступки Вирджиния целиком снимает с себя:

«Детка слушала их молча. Она-то знала про ад; знала, что бывает с тем, кто совершит смертный грех - например, позволит, чтобы это случилось опять, да еще после обещания, данного Пресвятой Деве. Но Пресвятая Дева такая добрая, такая замечательная. И вообще, на самом деле во всем виноват эта скотина Зиг. Она ведь клялась от чистого сердца, а потом пришел Зиг и силком заставил ее нарушить слово. Пресвятая Дева поймет. Страшнее всего другое - то, что это случилось опять, когда он уже ее не принуждал. Но даже и тогда, на самом-то деле, это случилось не по ее вине - ведь надо же учесть, что ей пришлось пережить ужасные дни; что она была не здорова; что она...» [6; 290].

В «плотском» мире Вирджинии оказывается также религиозная живопись, художник Ван Эйк. Вирджиния, «поспешно окунув кисточку во флакон с лаком, вновь принялась за раскраску ногтей с напряженной сосредоточенностью Ван Эйка, занятого выписыванием микроскопических деталей "Поклонения Агнцу"» [6; 177]. Здесь Ван-Эйковское «Поклонение Агнцу» уподобляется «поклонению ногтю», и оказывается, таким образом, в пространстве «ложных» ценностей – в качестве некоего случайного уподобления.

К плоскости «ложного» следует отнести и замысел скульптуры «раннехристианской девственницы со связанными за спиной руками» [6; 198] - это еще один атрибут (правда, не воплотившийся в жизнь) необычного кладбища Стойта. Стойт отверг идею своего управляющего относительно Часовни Мучеников («людям ведь так нравятся веревки и кандалы» [там же]) всего лишь из принципа («если Чарли Хабаккук будет думать, что он всегда прав, ничего хорошего из этого не выйдет» [там же]), однако и Стойт «был уверен, что публика с восторгом примет подобное нововведение» [там же]. «Почему бы им не сделать Часовню Мучеников с гипсовой группкой симпатичных голеньких девочек, которых вот-вот растерзает лев? Люди терпеть не могут распятый; но от такого зрелища они будут просто в восторге» [там же], - рассуждает управляющий Стойта.

Среди героев романа, олицетворяющих «ложную» систему ценностей, - «ретроспективный» герой из XVIII века граф Хоберк, согласившийся в итоге на многократное (до 300 лет) продление своей физической жизни ценой «обратной эволюции», т.е. буквального «оживотнивания». В его пространство, тем не менее, легко вписывается «Потерянный рай» Джона Мильтона – произведение с явно религиозным содержанием. Кроме того, «несмотря на урезанный доход, он не смог воспротивиться соблазну и приобрел чудесное "Успение Богоматери" кисти Мурильо» [6; 243].

Особое место в романе занимает герой-скептик Джереми Пордидж, относящийся к галерее «бывших автобиографических героев» Хаксли и воплощающих собой прежде присущую Хаксли (а теперь ущербную в его глазах) позицию «абсолютного сомнения». В силу его блестящей эрудиции, мысли и речь «бывшего автобиографического героя» Джереми Пордиджа буквально насыщены культурными символами – в том числе библейского происхождения или же относящиеся к более широкому «христианскому» культурному полю, однако эти культурные символы не являются для Джереми ценностной опорой – они, скорее, свободно перемещаются в его сознании и речи в соседстве с совершенно иной культурной символикой.

К этой мысли постепенно Проптер подводит и Джереми Пордиджа, который, кажется, становится более критичен к цитатам и культурным аллюзиям, «начиняющим» его голову. В частности, возможно, об этом свидетельствует эпизод, где Джереми рассуждает о стихах Вордсворта: « “Пусть на челе твоём и нет следа // Высоких дум -- близка ты к

небесам, // Ты в лоне Авраамовом живешь, // Тебе доступен сокровенный Храм, // Не видим мы, но Бог с тобой всегда» [Цит. по: 6; 167].

-- Тонко, и даже весьма,-- вслух сказал Джереми. Прозрачно, решил он, вот подходящее слово. Смысл тут внутри, как муха в янтаре. Или, вернее, мухи вовсе нет; один янтарь; янтарь-то и есть смысл» [там же]. Вопрос, есть ли все-таки «смысл» в процитированном отрывке из Вордсворта, остается открытым для Джереми Пордиджа, но не для автора.

Наряду с собственно библейской, в романе Хаксли присутствует и культурная символика, не опирающаяся непосредственно на сам библейский текст, но – «христианского» происхождения, и значение этой символики так же амбивалентно по отношению к «истинному» и «ложному» в художественном пространстве романа, как и значение собственно библейской символики. Такая амбивалентность присуща в романе картине Эль Греко «Распятие святого Петра». В некоторых контекстах Эль Греко все же тяготеет к пространству «истинного», в других – находится на границе «истинного» и «ложного» миров, порой – скорее, благословляет или декорирует «ложное». «Шаги вошедших отдавались эхом в сотне футов над ними, под самым куполом. Вдоль стен недвижно, как привидения, стояли железные рыцари. Вверху растворяли окна в густолиственный мир фантазии роскошно-тусклые гобелены пятнадцатого века. В одном конце залы, похожем на пещеру, сияло выхваченное из тьмы скрытым прожектором «Распятие св. Петра» Эль Греко — словно чудесное откровение, символ чего-то непостижимого и глубоко зловещего» [6; 39]. Подлинная величественность и подлинная сакральность «Распятия святого Петра» «уравновешивается» в этом же описании своеобразным «снижающим» художественным контекстом, а именно, «телесным» рубенсовским портретом: «В другом [конце залы. – Авт.], освещенном не менее ярко, висел портрет Элен Фурман во весь рост — на ней была лишь накидка из медвежьей шкуры» [там же].

Таким образом, библейская и – шире – «христианская» символика несет ряд важных в контексте образа мира Хаксли конца 1930-х годов смыслов. Эта символика наряду с прочей культурной символикой позиционирована по отношению к ярко выраженной в романе дихотомии «истинное» - «ложное», однако это позиционирование не является безусловным и однозначным. Скорее, библейские и – шире – «христианские» символы и стоящие за ними ценности включены в романе в сложный полилог, представляющий собой совокупность диалогов – с «героем-резонером» мистером Проптером и инкорпорированной в его мысли и речь авторской позицией, с носителями «ложных» систем ценностей (граф Хоберк, миллиардер Стойт, Вирджиния Монсипл) и др.

Список литературы:

1. Hoffman Ch.-G. The Change in Huxley's Approach to the Novel of Ideas // Personalist. – 1961. – Vol. 42. – № 1. – p. 85 – 90.
2. Huxley A. Ends and Means. – N.-Y. – L.: Harper & Brothers, 1937. – 382 p.
3. Nance G. A. Biblical Interpolations In Aldous Huxley's The Perennial Philosophy / G. A. Nance // Aldous Huxley Annual. – 9 (2009). – P. 103 – 114.
4. The Perennial Philosophy by Aldous Huxley. – New-York: Harper & Brothers, 1945. – 312 p.
5. Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы: [пер. с англ.]. – М., 2009. – 986 [6] с.
6. Хаксли О. Через много лет: [роман] / Олдос Хаксли; пер. с англ. В. О. Бабкова. – М., 2010б. – 317,[3] с.

Зарубежная детская драма / драма о детях: к проблеме бытования и соотношения эстетических феноменов

К образу ребенка и теме детства авторы мировой художественной литературы обращаются на протяжении многих веков, «в историко-литературном представлении детство, как и прочие эпохи развития человечества, есть комплекс эстетических оценок, скрепленный культурной традицией и меняющийся под воздействием общественных тенденций» [1; 34]. Трансформируясь и обретая новые функции, художественный образ ребенка, воплощенный в словесном творчестве, является ключом к пониманию того, «что такое “ребенок” во всем историческом процессе» [12; 3]. Вместе с тем дети-герои и тема детства в художественной литературе занимают особую неустойчивую позицию, связанную, главным образом, с постоянным взаимодействием внетекстовой реальности и пространством литературы: «детские книги состоят в любопытных отношениях с детством и являются очень ненадежным справочником о детстве, каким оно было или есть. <...> Детство, показанное в детских книгах, вероятно, представляет собой модель того, как взрослые думают или хотят, каким оно должно быть; или демонстрирует то, чего не должно быть; или воплощает желаемую взрослыми картину. <...> Невозможно представить детскую книгу, которая не пытается каким-то образом манипулировать своей аудиторией» [11; 51]. Однако несправедливо считать детскую тему и детей-героев «закрепленными» исключительно за детской литературой и детской книгой, вследствие чего возникает проблема типологии произведений, обращенных к образу ребенка. Литературоведческие дискуссии, в ходе которых решается этот вопрос, сводятся к «вычленению детской литературы из общих границ литературы. <...> В основной научной классификации различают литературу для детей, литературу, входящую в круг детского чтения, и творчество самих детей» [1; 34].

Существует множество различных концепций, описывающих принципы и критерии разграничения детской и взрослой литературы, которые представлены в трудах таких ученых, как Х.-Х. Эверс, М. Мик, М. Стайлз, М. Николаева, И. Арзамасцева, М. Гренби и т.д. Наиболее репрезентативной концепцией детской литературы является, на наш взгляд, схема Х.-Х. Эверса, представляющая собой соотношение ядра и периферии, где ядром является корпус произведений, созданных специально для детей и входящих в круг детского чтения (целевая детская литература), периферическое пространство образуют художественные тексты, которые либо не являются образцами целевой детской литературы, но вызывают интерес у читателей-детей, либо, напротив, ориентированы на детскую аудиторию, но этой аудиторией не востребованы². Схему Эверса так или иначе дополняют и корректируют и обозначенные выше ученые, представления о детской литературе которых в целом не противоречат структуре Эверса, поскольку «именно предпочтения ребенка-читателя являются основными критериями, позволяющими определить принадлежность того или иного произведения к жанру детской литературы» [5; 974].

² Подробнее о концепции детской литературы Х.-Х. Эверса см. Иванкина М.М. Пьеса Джеймса М. Барри «Питэр Пэн»: к вопросу о границе взрослой и детской литературы / М.М. Иванкина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – №9. – С. 200-204.

В качестве еще одной важной проблемы в современных исследованиях рассматриваются критерии отделения детской литературы от подростковой. Сложность решения задачи по разграничению литературы на детскую, подростковую и взрослую обусловлена размытыми возрастными границами, отделяющими детство от юности и зрелости человека в различных культурах, поэтому исследователями подростковая литература нередко игнорируется или воспринимается как часть детской литературы, в качестве «вторичной категории детских произведений – дидактических по своей природе – и недостойных серьезной литературоведческой оценки» [8; 78]. Помимо детской и подростковой литературы, предназначенной детям и юношеству, входящей в их круг чтения или созданной детьми и подростками, существует еще один значимый пласт художественных произведений – литература о детях, которая не рассчитана на детскую читательскую аудиторию и не включена в сферу читательских предпочтений детей, но обращена к миру детства, заинтересована в герое-ребенке, который «по воле автора решает “взрослые” вопросы, и проблематика, заявленная в таких произведениях, является философской, глобальной, вечной для всех поколений и во все времена» [3; 153]. Дети-герои в литературе такого типа «переносят в свои отношения и детские игры всю жестокость взрослого мира» [4; 263] и функционируют как зеркала взрослых героев, как «увеличительное стекло зла» [4; 263], случающегося в «большом» мире.

Существует множество культурологических и литературоведческих трудов, посвященных классификации прозы и поэзии о детях / для детей, анализу образов маленьких героев эпических и лирических произведений, в то время как вопросы о месте детей-героев в драматических произведениях и о специфике детской проблематики в драматургии поднимаются значительно реже. Важно отметить, что обращение к вопросу о ребенке как драматическом герое и драме, сфокусированной на детях и детских коллизиях, происходит спорадически и исключительно в рамках западного литературоведения, проблема исследуется на материале европейской и американской драматургии, тогда как отечественная литературоведческая наука доныне не проявляла никакого внимания к данным эстетическим феноменам, хотя русская и, в особенности, современная российская драма располагают материалом, представляющим собой исследовательский интерес.

Также остро стоит и терминологическая проблема – каким образом номинировать и по какому принципу классифицировать пьесы, в которых присутствуют дети-герои. Низкая частота обращений ученых к проблеме драматических произведений, сфокусированных на теме детства и представляющих ребенка в качестве героя, имеет исторические и культурологические причины. Во-первых, ограниченное количество подобных драматических текстов связано с долгое время сохранявшимся низким социальным статусом ребенка и отсутствием интереса взрослых (в том числе и драматургов) к ребенку как личности, способной занимать значимую позицию среди зрелых драматических героев. Наличие уникального духовного опыта взрослых никогда не подвергалось сомнениям, в отличие от внутреннего мира ребенка, который был признан не ранее XVIII в. Во-вторых, поскольку драмы, в которых среди героев есть ребенок, – это относительно небольшой перечень пьес, рассчитанных на взрослую аудиторию, и анализируются они традиционно в рамках теории и методологии «взрослой» литературы, исследователи которой традиционно игнорируют особый статус и функционал героя-ребенка. В-третьих, учитывая, что драматический текст является лишь одним из множества семиотических слоев, образующих синтетическое произведение искусства, где «слова пьесы – будь то диалог или ремарки – всегда предназначены для сценического воплощения текста, в котором словесные коды и ключи превращаются в символы, слова, объекты, звуки, пространство и действие» [10; 599], закономерно возникают противоречия в решении вопросов о возможности включения героя-ребенка в круг действующих лиц, о функциях данного персонажа, об особенностях сценической реализации образа ребенка, о

необходимости и возможности привлечения маленьких актеров к исполнению детских ролей.

Активизация интереса драматургов, традиционно воспринимаемых как авторов «взрослой» литературы к драматическому герою-ребенку и резкое увеличение количества пьес о детях приходится на период с XIX века и до современности, отмеченный значительным развитием педагогических, психологических и медицинских наук, изучающих детей. На сегодняшний день разработано несколько типологий драматических произведений, так или иначе представляющих героя-ребенка и тему детства, однако в исследовательском фокусе регулярно оказывается именно детская драма как явление детской литературы, в то время как упоминания драматических произведений, не входящих в круг детского чтения, единичны и не подразумевают под собой анализа явления. В связи с этим говорить о наличии унифицированных понятий и четкого обозначения границ между драматургией, относящейся ко взрослой литературе и вошедшей в сферу литературы для детей, приходится с осторожностью.

Так, К. Рейнольдс, автор книги «Детская литература: очень краткое вступление», трактует драму, затрагивающую проблематику детства, как один из жанров детской литературы, считая, что детская литература оперирует одинаковыми формами, что и литература для взрослых: «детская литература располагает теми же жанрами и поджанрами, используемыми для классификации произведений, начиная с древних (трагедия, комедия, эпические, поэтические жанры, драма) и заканчивая самыми современными, такими как “чик-лит”» [13; 77].

В работе «Детский театр и драматическое творчество» Дж.Б. Сикс и Х.Б. Даннингтон предлагают использовать общий термин «детская драма» (Children's Drama) для таких разнообразных драматических произведений, как:

- пьесы написанные взрослыми для детской аудитории,
- пьесы, написанные детьми для детей,
- инсценировки прозы,
- тексты для творческих игр и сценок [15; 8-9].

В монографии «Сквозь детскую литературу: повествование и драма» Н.Е. Брригс и Дж.А. Вагнер не разграничивают произведения на пьесы о детях / для детей и предлагают считать весь массив драматических текстов, сфокусированных на детях-героях и детских конфликтах, частью детской литературы и условно делить пьесы на две группы – «творческая драма» (Creative Drama) и «инсценировка прозы» (Story Dramatization), причем такое разграничение не строгое и допускает взаимодействие этих двух явлений. Так, инсценировка прозы представляет собой «переделку части или всего прозаического произведения с акцентом на спонтанности, познании, действии, идентификации и последовательности событий» [7; 81] и может «рассматриваться как часть творческой драмы. <...> Творческая драма включает в себя драматическую пьесу, ролевую игру, пантомиму, рассказывание истории, кукольное представление, хоровое пение, инсценировку прозы и импровизацию. Творческая драма как рассказывание истории – это процесс коммуникации. <...> Творческая драма как инсценировка истории – это процесс действия» [7; 81].

Не противоречит описанной выше концепции трактовка термина «пьеса соучастия для детей» (Participation Play for Children), представленная в коллективной монографии «Канадская детская драма и театр», авторы которой под пьесами для детей подразумевают «ценный и важный жанр детской литературы» [9; 25]. «Пьесы соучастия для детей», по Д. Дэвису, ориентированы на детей-зрителей и детей-читателей, специально созданы для постановки исключительно детскими коллективами и обладают мощным образовательным и воспитательным потенциалом, поскольку ребенок, читая пьесу или

исполняя роль в спектакле, «забывает разницу между жизнью и игрой. <...> он не становится наблюдателем, он – участник действия» [9; 19].

Авторы представленных типологий акцентируют внимание на практико-ориентированном характере и творческой драмы, и инсценировок прозы, и пьес для детей, подразумевающим их использование в образовательном процессе молодого поколения, рассматривают дидактико-игровую направленность как неотъемлемую часть драматических произведений и постановок, созданных для детей. Эффективность драмы как воспитательного ресурса обусловлена тем, по мнению исследователей, что «драматическая игра – это черта детства в целом. Маленькие дети имитируют манеры и поступки старших детей и родителей» [7; 89], поэтому для детей совершенно естественным является процесс подражания не только людям из их окружения, но и драматическим персонажам.

В отличие от представленных выше подходов, в статье «Драма» исследовательница С. Гринхэлл выделяет и детскую драму (детские пьесы) (ChildDrama / Children's Plays), и упоминает пьесы, созданные не для детей, но с участием героев-детей, отмечая, что детская драма и детские пьесы – это феномены детской культуры и детской литературы, и фокусируя свое внимание именно на этих явлениях: «необходимо сделать замечания насчет терминологии, касающейся детской драмы. “Творческая драма”, известная еще как “сценическое мастерство” или “пьеса для детей”, обычно понимается как неформальная изобразительная деятельность детей (а иногда и их старших сопровождающих), обычно спонтанная и импровизированная, не имеющая какого-либо предварительного сценария, поскольку призвана развивать в детях творческие способности, эмоциональность и отзывчивость» [10; 599]. Кроме того, к детской драме, по мнению исследовательницы, относятся не только специализированные пьесы, созданные для постановки в образовательных учреждениях детскими коллективами, но и адаптированные для театральной постановки в профессиональном детском театре или театре юного зрителя сказки, басни, стихотворения, культовые эпические произведения детской литературы и «взрослой» литературы, вошедшей в круг детского чтения (сказки Г.Х. Андерсена, роман К. Грэма «Ветер в ивах», трилогия Дж. Барри о Питере Пэне, дилогия Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», роман Ф.Х. Бёрнетт «Маленький лорд Фонтлерой», повести А.А. Милна т.д.). Пьесы, не ориентированные на детскую аудиторию, но имеющие среди действующих лиц детей-героев и предполагающие включение ребенка в актерский состав при постановке, – явление не новое, а часть многовековой истории мировой драмы, которая создавалась авторами «взрослой» литературы: «драматурги, наиболее известные своими работами для взрослых, например Джонсон, Вебстер, Стриндберг, Гертруда Стайн, Алан Эйкборн, Эдвард Бонд, Дэвид Мэмет, Меган Терри и Вэнди Вассерштейн, также писали пьесы для детей-исполнителей» [10; 600].

При том, что исследователи в целом сходятся во мнении относительно специфики детской драмы и детской пьесы, выбирая в качестве критерия типологии ориентацию драматических произведений на детскую целевую аудиторию, ученые проявляют осторожность при рассмотрении драм, в которых ребенок является драматическим героем, центральное противоречие связано с проблемами детства, но сама пьеса не предназначена для детского чтения. Нам кажется рациональным определять пьесы такого характера не как детские драмы, а в качестве драм о детях. Примечательно, что ученые, изучающие детскую литературу, стремятся определить детскую драму как жанр, однако ни в одном из упомянутых выше исследований параметры такого жанра, как «детская драма», не обозначены, что может свидетельствовать как о высокой степени условности в определении детской драмы как особого жанра детской литературы, так и о том, что само явление во всех его формах бытования гораздо шире любого жанрового канона. Вместе с тем, попытки ученых найти даже спорное обозначение для данного эстетического

феномена, принадлежащего сфере детской литературы, провоцируют на выдвижение гипотез о природе драмы о детях. Очевидно, что вопросы об эстетической ценности, целевой аудитории, жанре, архитектонике и других художественных свойствах образцов классической драматургии, авторы которой обращаются в том числе и к образам детей, решаются в рамках истории и теории драмы. Основные же противоречия возникают при работе с современными образцами драм о детях, которые, разумеется, как эстетический феномен шире драмы как жанра, поскольку драматические произведения с детской проблематикой и содержащие среди действующих лиц детей-героев, могут представлять собой и комедии, и трагикомедии, и драмы, и трагедии, а фактором, отграничивающим пьесы о детях в особую группу драматических произведений, является не тот или иной жанровый параметр, а система образов и специфика конфликта: в пьесах о детях исследуются с позиции взрослого человека духовно-чувственный мир ребенка, мотивы его поступков, отношения между старшим и младшим поколением, проблемы социализации и интеграции новой генерации в «большой мир», степень соответствия детского поведения культурным нормам и предписаниям, установленным взрослыми. Драма о детях обладает собственной палитрой типажей детей-героев (ребенок-провидец, ребенок-жертва, ребенок-мучитель, цифровой ребенок и т.д.), которые образуют пары с другими героями таким образом, что анализу подвергаются типичные социальные роли детей в семейной, школьной среде и кругу ровесников (ребенок и родитель, ребенок и учитель, ребенок и ребенок). Территория, на которой вызревают конфликты в драме о детях, воспроизводит традиционно воспринимаемое как пространство «жизнедеятельности» ребенка (семейный круг, школа и другие образовательные учреждения с характерной для них атрибутикой, виртуальные измерения социальных сетей, компьютерных игр и т.д.). Поскольку драма о детях исследует ребенка, драматические тексты отличаются особой интонационно-речевой организацией (нередко дискурсы героев формирует детский и подростковый сленг).

Большинство современных драм о детях созданы в рамках молодежных творческих проектов (например, ежегодный британский театральный фестиваль Connection), к участию в которых привлекаются известные драматурги. Целью подобных фестивалей является создание новых пьес о современном детстве и современных детях, а результат работы должен стать еще одним шагом к пониманию старшим поколением детей. И хотя пьесы изначально планируются как разговор взрослых о детях, о том, как взрослые видят и понимают детство и ребенка, к дискуссиям нередко привлекаются и сами «субъекты» творческого исследования, в результате чего часть драм о детях попадает в поле зрения детской и подростковой аудитории, занимает пограничную позицию между детской и взрослой литературой, характеризуется отсутствием экспликации двух уровней восприятия (взрослого и детского) и многоадресностью, когда «дети и взрослые <...> выступают не в роли сочитателей, а в роли самостоятельных и равных реципиентов книги, хотя они различны по возрасту, социальному положению и образованию» [6; 60]. Современные драматурги конца XX – начала XXI вв., работающие преимущественно в рамках эстетики театра жестокости, постдраматического театра, «театра вам-в-лицо» и техники вербатим, регулярно обращаются к теме детства и образу ребенка (подростка) и создают «проблемные» пьесы. Начало 2000-х гг. ознаменовалось «подъемом и продвижением драм подростковой тоски» [14; 189] в театральной сфере, причем «если образ ребенка, страдающего из-за нерационального устройства “мира взрослых”, давно и основательно освоен театром жестокости, то направленность данных пьес непосредственно на детскую аудиторию вполне логично не предполагалась» [2; 57]. Поэтому современные драмы о детях справедливо анализировать не в рамках методологии детской литературы, а как часть литературы для взрослых, и драматического героя-ребенка рассматривать не столько в качестве отражения реального ребенка и его социокультурного положения в конкретную историческую эпоху, сколько продукт

творческой рефлексии драматургов по поводу феномена детства. Взгляд автора детской драмы на ребенка кардинально отличается от угла зрения, под которым рассматривается ребенок в драме о детях. Автор детской драмы руководствуется не только своими художественными принципами, но и социальным заказом, тогда как драматург, создающий драму о детях, действует исключительно в соответствии с собственными творческими стимулами. Данную особенность при моделировании драматического героя-ребенка также можно рассматривать в качестве еще одного критерия ограничения драмы о детях от детской драматургии.

Список литературы:

1. Арзамасцева И.Н. Детская литература: учебник для студентов учреждений высш. проф. образования / И.Н. Арзамасцева, С.А. Николаева. – М.: Издательский центр «Академия», 2013. – 576 с.
2. Доценко Е.Г. Детские страхи в новом британском «театре жестокости»: пьесы для детей и их родителей / Доценко Е.Г. // Филологический класс. – 2012. – №27. – С. 55-59.
3. Киприна С.В. Развитие темы детства в английской литературе второй половины XX века / С.В. Киприна // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. – 2011. – №1. – С. 153-158.
4. Лакшин В. Увеличительное стекло зла / В. Лакшин // Иностранная литература. – 1970. – №12. – С. 263-265.
5. Хаит Е.И. Жанровые процессы в англоязычной детской литературе / Е.И. Хаит // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2014. – т. 16. – №2(4). – С. 974-976.
6. Федяева Т.А. Феномен многоадресной детской литературы: теоретический аспект проблемы / Т.А. Федяева // Вестник детской литературы. – 2012. – Выпуск 1 (4). – С.58-62.
7. Briggs N.E., Wagner J.A. Children's Literature Through: Storytelling and Drama. Third edition / N.E. Briggs, J.A. Wagner. – Dubuque: Brown, 1984. – 200 p.
8. Daniels C.L. Literary Theory and Young Adult Literature: The Open Frontier in Critical Studies / C.L. Daniels // The Alan Review. – 2006. – №33 (2). – P. 78-82.
9. Davis D. The Participation Play for Children – A New Genre / D. Davis // Canadian Children's Drama and Theatre / edited by J.R. Sorfleet. – Canadian Children's Press, 1978. – P. 19-26.
10. Greenhalgh S. Drama / S. Greenhalgh // International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition, Vol. 1 / edited by P. Hunt. – London; NY : Routledge, 2004. – P. 599-613.
11. Hunt P. Children's Literature and Childhood / P. Hunt // An Introduction to Childhood Studies. Second edition / edited by M. J. Kehily. – NY: Open University Press, 2009. – P. 50-70.
12. Konesko P.M. Representing Childhood: the Social, Historical, and Theatrical Significance of the Child on Stage. A Dissertation Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy / P.M. Konesko. – Bowling Green, 2013. – 193 p.
13. Reynolds K. Children's Literature: A Very Short Introduction / K. Reynolds. – Oxford; NY : Oxford University Press, 2011. – 144 p.
14. Sierz A. Rewriting the Nation: British Theatre Today (Plays and Playwrights) / A. Sierz. – London: Methuen Drama, 2011. – 289 p.
15. Siks G.B., Dunnington H.B. Children's Theatre and Creative Dramatics / G.B. Siks, H.B. Dunnington. – Seattle; London: University Washington Press, 1967. – 277 p.

Мифологические образы в пространстве пьесы «The Walworth Farce» Энды Уолша

Прежде всего, следует сказать, что для литературы XX в. в целом характерно использование мифопоэтических элементов, которые могут проявляться на многих уровнях структуры текста: в использовании мифологических образов, мотивов, аллюзий, в сюжетно-композиционной организации произведения, а также в организации его времени-пространства. Многие ирландские писатели XX в. обращались в своем творчестве к легендарному прошлому Ирландии или мифологиям различных культур, к примеру, греческой или индийской.

Современные ирландские авторы продолжают эту традицию переосмысления мифологических кодов различных культур. Так, литература начала XXI в. предоставляет богатый материал для иллюстрации того, как мифологические коды могут интерпретироваться и заново осмысляться авторами. Как уже было отмечено выше, мифологизм может находить отражение в пространственно-временном пласте произведения. По словам американского исследователя театра и драмы Кристофера Берчайлда, наиболее значительный вклад в изображение пространства в современной ирландской драме вносит Энда Уолш (Enda Walsh, p. 1967) [5; 221-222].

Энда Уолш, несомненно, является одним из ведущих и наиболее востребованных авторов современности. Уолш заявил о себе и в кинематографе, выступив сценаристом нескольких фильмов («DiscoPigs», «Hunger», «Chatroom»). Его пьесы с большим успехом идут не только на сценах Ирландии и Великобритании, но и во всем мире (во многих европейских странах, Канаде, Австралии). Как правило, они тепло принимаются театральными критиками и находят отклик у публики.

Так, например, одним недавних театральных успехов Уолша стала повторная постановка его пьесы «The Walworth Farce» в 2015 г. на сцене театра Олимпия в Дублине. Любопытной особенностью данной постановки является тот факт, что в ней роли семьи эмигрантов из Ирландии достались семье известных ирландских актеров Глисонов. Для нас данная пьеса прежде всего интересна тем, что одним из главных средств создания ее пространства является использование мифологических образов.

Действие этой трагикомедии разворачивается в пределах муниципальной квартиры, расположенной в одном из центральных районов Лондона. Ее главные герои – ирландские эмигранты – Динни и его сыновья Блейк и Шон. Каждый день по воле отца члены семьи разыгрывают друг перед другом своеобразное фарсовое представление, главная тема которого – события, ставшие причиной их отъезда из Ирландии. В результате ряда невероятных происшествий Динни приходится бежать в Лондон в сопровождении своих сыновей.

Сценарий своего переезда из Корка в Лондон герои разыгрывают уже на протяжении почти двадцати лет. Отец семейства Динни играет роль самого себя, его сын Шон исполняет роль брата Динни – Падди, а старшему сыну Блейку достаются все женские роли. Кроме того, Динни берет на себя множество дополнительных обязанностей: он и драматург, и актер, и режиссер, и помощник режиссера, и сценограф, и суфлер, и член

жюри, и критик, и зритель. Его сыновья разыгрывают театральное представление вместе с ним и для него, в меньшей степени для друг друга. Других зрителей у них нет.

В глазах героев, с точки зрения которых выстраивается пространство эмиграции, символическим центром мира становится их новый дом. Это сооружение с четко выраженной вертикальной структурой, которое «материализует идею оси мира» [2; 193]. В названии района, где располагается их жилище (ElephantandCastle), прослеживается близкий по значению символ замка или башни. Данные символы имеют положительное значение, так, например, в христианском искусстве часто встречается образ башни-твердыни, «которая защищает верующих от натиска адских сил» [2; 25]. Дом воплощает центральную зону мира героев-эмигрантов, а «снаружи» располагается остальной мир. Герои заключены в герметичном пространстве театрализованного представления, в котором их удерживает семейный ритуал, которым руководит тиран Динни и который позволяет ему сохранять власть над сыновьями. Этот выдуманный, виртуальный мир основан на параноидальных, маниакальных, ошибочных представлениях о внешнем мире. Пространство Лондона представляется им враждебным миром, населенным живыми мертвецами, которые постоянно пытаются вторгнуться в их жилище. Блейк, исполнявший в тот момент роль своего отца, так описывает его первое впечатление от «жителей» Лондона:

BLAKE. [...] And then the people. They come out from the houses and shops and they're after you. Their skin, it falls to the ground and them bodies running you down and wanting to tear you to shreds. From the river they are coming. They come up from the ground. The concrete snaps open and the bodies are up fast. And they're all snapping teeth and grabbing hands they have [...] Further away from them you move as you climb higher and the flat higher still. Further away they fall as the flat still higher [1; 32].

Как мы видим, пространство эмиграции не является гомогенным, оно разделено на участки, которые отличаются по своим качествам и свойствам. Ю.М. Лотман так говорит об этом феномене: «Разграничение на этот и тот миры происходит таким образом, что между двумя частями не возникает однозначного соответствия. Э и Т приписывается разная мерность. Существа, населяющие Т, принципиально не похожи на «нас» [3; 123].

В классической мифологической модели мира статусом «своего» пространства наделена центральная зона, которая является организованным и аксиологически положительно маркированным участком. Пространство эмиграции в данном случае демонстрирует другую расстановку аксиологических маркеров. Негативные оценочные смыслы в данном случае закрепляются за центром и прилегающей к нему зоне, а позитивные – за внешней зоной.

Как мы уже отметили, в бесконечном повторении уже пережитых событий Динни находит успокоение. Динни считает, что обыденность создает ощущение безопасности (он говорит сыновьям – “we’re making a routine that keeps our family safe” [1; 70]), создание фарса для героя представляется чем-то вроде ритуала, который помогает ему вернуть чувство покоя, которое он утратил, убив своего брата и его жену. Для Динни проблема заключается в том, что внешний, реальный мир систематически вмешивается в его театральное ритуализованное представление. Он не терпит ни малейших изменений в его творении. К примеру, он выходит из себя, когда Шон приносит хлебцы вместо хлеба или колбасу вместо курицы. Подобные случаи повторяются все чаще, пока, наконец, в конце первого акта в их жилище не появляется человек из «чужого», «внешнего» пространства.

Герои пьесы отказываются от общения с внешним миром, целиком занятые работой над своим представлением. Циклическая модель времени созданного героями ритуала соотносится с замкнутым пространством их жилища. Ю.М. Лотман описывает бытовое пространство как косное, по своей природе исключаящее движение. Оно отграничено со

всех сторон неподвижной границей [4: 267]. Только младшему сыну Шону разрешено выходить за пределы квартиры, чтобы купить продукты и необходимый реквизит для театрализованного представления. Однажды он случайно приносит из магазина чужой пакет с покупками, что привело к появлению кассирши Хейли, которая отправилась вслед за Шоном, чтобы отдать ему его продукты. Героиня переступает границу созданного героями пространства, она является представительницей внешнего мира, существующего в другом пространственно-временном пласте.

Одним из самых часто встречающихся мотивов в ирландской драме можно считать появление незнакомца в доме. Некто из «внешнего мира» проникает во внутреннее, гармоничное, статичное пространство дома и нарушает установленный порядок (который затем восстанавливается, даже если в несколько измененном виде). Хейли подходит под это описание. Одно ее присутствие развеивает все истории, выдуманные Динни, и более того, Блейк утверждает в своем решении убить отца.

Приходит время разыграть представление. Сначала Хейли с интересом наблюдает за происходящим, однако вскоре, обескураженная и напуганная, пытается покинуть квартиру и увести с собой Шона. Динни воспринимает Хейли как человека, который может разрушить их семью, поэтому он заставляет ее остаться и находит ей роль в постановке – роль его собственной матери.

Значимым является следующий эпизод. В ходе репетиций Блейк, исполнявший в тот момент роль Джека, слишком сильно ударил Шона, исполнявшего роль Питера, после чего между братьями завязывается драка, в ходе которой братья обсуждают свою дальнейшую судьбу.

BLAKE. But you're wanting me to kill Dad, aren't you, Sean? We kill Dad, break the story, step outside like you've got it all planned... but then you walk away from me with her. [...]

SEAN. Blake, we can both leave here. Me and you. [...] You don't have to be scared of what's out there anymore [1; 57].

В данном отрывке сконцентрированы все потребности и страхи Блейка, а также его склонность к жестокости. Фундаментальное желание Блейка заключается в том, что он хочет разорвать цикл ритуального повторения одних и тех же событий и разрушить историю, созданную его отцом. Шон хочет покинуть квартиру вместе с братом, он как герой, прошедший инициализацию, испытание «внешним» пространством, пытается убедить брата в том, что его страх «внешнего», «чужого» пространства не обоснован. Однако Блейк считает иначе и не собирается покидать пределы своего привычного жилища («BLAKE. WE BELONG IN HERE» [1; 57]. Вместе с тем, мы видим, что Блейк свыкся со своим положением узника и его чувство принадлежности к миру, созданному в квартире, ярко проявилось в данной ситуации. Блейк угрожает убить Шона, на что тот возражает: “Then you'll have to live with what he lives with” [1; 57]. Это первое четко выраженное подтверждение того, что весь фарс представляет собой специально сконструированное ложное воспоминание, с помощью которого Динни скрывает свои убийства и манипулирует своими сыновьями.

Блейк никогда не покидал квартиру. Он говорит о воспоминаниях, ощущениях, запахах и образах, а также о том, как они были замещены словами отца и о том, как мир, в котором они живут, отгорожен от остального мира стеной из слов.

Единственной реальностью для Блейка становится театрализованное действо, разыгрываемое в стенах квартиры. Шон задается вопросом о том, насколько правдивы события, которые они освещаются в фарсе. Динни сам создает искусственную реальность, которая, по его словам, является единственно истинной. Он ничем не доказывает подлинность событий, о которых рассказывает сыновьям. В то же время Динни ничем не

подкрепляет свои представления об окружающем их пространстве Лондона как об ужасном мире, населенном не людьми, а некими ужасными существами.

Трагедия заключается в том, что сыновья не могут перестать повторять схемы прошлого: как и предсказывал Динни, Шон обречен стать таким же, как он сам. Именно так и происходит. Блейк убивает Динни, а затем в результате несчастного случая Шон случайно убивает Блейка. Блейк целует брата и говорит “Nowgo, love”. Их мать сказала те же слова их отцу двадцать лет назад. Повторяется одна и та же схема: один брат убивает другого и получает прощение от женщины, которая хочет, чтобы он получил свободу. Однако вместо того, чтобы принять это прощение, Шон поступает в точности так же, как его отец: он запирается в квартире и создает новую пьесу, в которой освещает события последнего дня. На этот раз он исполняет все роли в одиночку. Шон решает забыться уже знакомой историей вместо того, чтобы отправиться навстречу большому миру, полному неизвестности и свободы.

Список литературы:

1. Walsh E. Plays: Two/ E. Walsh. – Nick Hern Books, 2014. – 288 p.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996.
3. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002.
4. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251-293.
5. Berchild Ch. L. Staging Dublin: urban representation in Contemporary Irish Drama : diss. dr of philosophy (Drama and Theatre) / Ch. L. Berchild; University of San Diego, California, University of California, Irvine. – San Diego, 2003. – 255 p.

СЕКЦИЯ 1. Проблемы классического литературоведения: автор, герой, система образов, жанр, художественные методы и приёмы

Али-заде П.

Научный руководитель: Назарова Л. А.

УрФУ (Екатеринбург)

Пьеса У.Шекспира «Король Лир» в оценках отечественной критики XX – начала XXI веков

В относительно недавнем прошлом мы вспоминали имя Уильяма Шекспира как минимум по двум причинам: в 2014 году мир отметил 450-летний юбилей со дня рождения драматурга, а в 2016 – 400-летнюю годовщину его смерти. Разумеется, что в связи с этими знаменательными датами интерес к творчеству писателя заметно вырос. Появились как новые переводы, так и новые трактовки его произведений. Данное утверждение справедливо и в отношении бессмертной трагедии Великого Барда «Король Лир». В настоящей статье мы предлагаем аналитический обзор научно-критических трудов, посвященных данному произведению.

Следуя хронологическому принципу, исследовательские работы о «Лире» можно условно разделить на две группы. В первую войдут ключевые труды, написанные в XX веке. Они по праву могут считаться классическими, что говорит о значимости представленных в них концепций. Это фундаментальные монографии М. М. Морозова, Л. Е. Пинского, А. А. Аникста, Б. О. Костелянца и В. П. Комаровой. Ко второй группе мы отнесли статьи, написанные уже в XXI веке. Таких работ сравнительно немного, и в большей их части либо рассматриваются проблемы перевода интересующей нас трагедии, либо разбираются авторские интерпретации сценических постановок пьесы или кинофильмов. Изучая классику лироведения и те прочтения, которые предлагают авторы XXI века, мы выявили определенные дискуссионные зоны, определяющие характер восприятия и оценки этого одного из самых глубоких шекспировских творений.

Главной из них остается трактовка конфликта трагедии. В классическом шекспироведении «Короля Лира» прочитывали, с одной стороны, как трагедию познания жестокой действительности и борьбы с мирозданием (М. М. Морозов, Л. Е. Пинский, А. А. Аникст, Б. О. Костелянец), с другой стороны, как индивидуальную, личную трагедию самопознания старого короля (А. А. Аникст, В. П. Комарова). В XXI веке исследователи предложили новые интерпретации конфликта.

Так, по мнению А. Н. Горбунова, в трагедии Шекспира изображено торжество принципов христианства и идеи всепрощения. Т. В. Ковалевская и Т. В. Бузина основной акцент ставят на том, что Лир стремился к обожествлению себя и своих целей, но, поняв нежизнеспособность своего стремления, возвратился к исходному положению.

Несмотря на отсутствие согласия в трактовке конфликта, все ученые сходятся в том, что восстановление гармоничного миропорядка возможно только через страдания или гибель протагониста.

Мнения критиков расходятся и в оценке характера протагониста. На заре советского литературоведения один из основателей шекспироведения М. М. Морозов выдвинул тезис о том, что Лир в начале действия выступает как король-деспот. Однако многие критики в дальнейшем выразят несогласие с данным положением. Например, В. П. Комарова говорит о том, что поведение Лира следует рассматривать в психологическом ключе, так как любящий отец переживает потрясение, а мнение о Лире-деспоте навеяно ложными репликами старших дочерей.

В своих статьях М. М. Морозов также рассматривает роль времени в трагедии. Он считает, что мрачное прошлое напрямую корреспондирует с жестокостью настоящего для Шекспира времени, однако позднее в монографии Л. Е. Пинского предлагается более глубинная трактовка. Ученый выделяет три временных пласта (древний, феодальный и современный), взаимовлияниями которых объясняются ценности героев пьесы.

Большой интерес представляет и вопрос о трактовке роли природы в трагедии. Л. Е. Пинский считает, что Лир как бы проверяет двуликость природы своим «экспериментом», так как она есть и добро, и зло в одном лице. Природа «в разладе с собой..., двулика, если не двулична... Это больная, вышедшая из сочленений природа распадающейся Великой Цепи Бытия» [Пинский, 1971: 300]. А. А. Аникст также говорит о том, что если у стариков природа и социальный порядок неотделимы, то у Эдмунда, Реганы, Гонерильи и Корнуола природа выступает как синоним следования своим инстинктам. Иначе оценила роль природы В. П. Комарова, которая считает, что борьба Лира и природы – протест короля против несправедливости стихий и отсутствия правосудия.

Анализируя образы героев пьесы и ее основные мотивы, ученые-шекспироведы неизбежно выходили на очевидный параллелизм судеб Глостера и Лира, выражающийся в конфликте со своими детьми и обретении ими впоследствии внутренней свободы (М. М. Морозов). Однако позднее стали появляться работы, авторы которых пытались найти параллели судеб других героев: Лира и Эдмунда, которые борются с судьбой ради личной свободы; Лира и Эдгара, познающих несправедливость окружающего мира (Б. О. Костелянец). Также предпринимается попытка выстроить концепцию возможной эволюции ренессансной личности в «Лире». Так, например по Л. Е. Пинскому, есть два пути: от Лира к Эдмунду и от Лира к Корделии.

Одним из ключевых литературоведческих аспектов пьесы является роль шута в трагедии. Во многих своих статьях М. М. Морозов и В. П. Комарова единогласно утверждают, что цель шута – показать Лиру реальный мир, которого король ранее не знал. Б. О. Костелянец, в свою очередь, объясняет «уход» шута со сцены тем, что его мудрые речи отсылают Лира к прошлому, а королю нужно двигаться вперед в своем познании.

Говоря о переводоведческих аспектах, многие исследователи отмечают проблемные места, которые напрямую влияют на значение отдельных реплик и сцен, и подчеркивает особую важность качественного перевода. Одним из последних переводов шекспировского «Короля Лира» стал перевод Григория Михайловича Кружкова, опубликованный в 2013 году. Сам автор признается, что из всего многообразия «русских «Лиров»» ему ближе всего текст Бориса Пастернака, руководствующегося принципом, заключающемся в переходе от перевода «слов и метафор» к переводу «мыслей и сцен». И здесь же отмечает, что в силу обстоятельств, относящихся к советской цензуре, перевод Бориса Леонидовича не до конца раскрывает смысл некоторых фрагментов пьесы. Однако перевод Кружкова смутил многих исследователей, которые посчитали его подход «житейским», подразумевающим упрощение на всех уровнях текста, что вступает в противоречие со сложностью и своеобразием оригинала.

Подобного рода дискуссии, отражающие разные оценки работы с текстом Шекспира, присутствуют и в театральной сфере. Режиссеры нередко сталкиваются со сложностями в

воплощении какого-то определенного образа, а некоторые из них зачастую предлагают свой, оригинальный вариант трагедии, далекий от шекспировской эстетики. Автор одной из статей, актер и театральный деятель Денис Валерьевич Баканов, сетует, что зачастую «режиссеры стремятся посредством шекспировского драматургического материала обозначить себя», используя текст гения исключительно как некий исходный сюжет, который может быть знаком зрителю. Но при этом оставляют имя драматурга на афише. [Баканов, 2015: 16]. Хотя, добавляет критик, есть и действительно достойные постановки, среди которых особо выделяется работа английского драматурга Питера Брука, который во второй половине XX века смог гармонично связать проблематику пьесы с актуальными вопросами своей эпохи.

В заключении хотелось бы отметить, что многие ученые акцентируют свое внимание именно на трагедии «Король Лир», считая ее одной из сложнейших и глубинных пьес Уильяма Шекспира. Исследование трагедии в советское время оформило определенные традиции и, в то же время, породило дискуссионные зоны, сохранившиеся и в наши дни.

Список литературы:

1. Аникст А. А. Шекспир: Ремесло драматурга / А. А. Аникст. – М. : Сов. писатель, 1974. – 607 с.
2. Баканов Д. В. «Мы все предаем Шекспира», а Лиру нынче тяжелей всего! / Д. В. Баканов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. № 5. – С. 16-19.
3. Горбунов А. Н. Шекспировская теодицея («Книга Иова» и «Король Лир») / А. Н. Горбунов // Шекспировские контексты. – М., 2006. – С. 11-29.
4. Дьяконова Н. Из наблюдений над стилистикой образа Лира / Н. Дьяконова // Шекспировские чтения. 1984. – М. : Наука, 1986. – С. 145-159.
5. Ковалевская Т. В. Понятие ambition в трагедиях Уильяма Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Король Лир») / Т. В. Ковалевская // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. – № 18. – С. 135-146.
6. Козлова Г. А. «Вечные образы» трагедии Шекспира «Король Лир» как «ложные образцы для подражания» [Электронный ресурс] / Г. А. Козлова // Журнал любителей русской словесности: литературоведение, 2011. – Режим доступа: <http://www.hrono.info/proekty/parus/kzlv0111.php> (дата обращения: 12.04.2016).
7. Колесник Е. С. О типах художественной интерпретации текста (на примере «Короля Лира» В. Шекспира) / Е. С. Колесник // Вестник ишимского государственного педагогического института им. П.П. Ершова. – Ишим, 2013. – № 3. – С. 44-49.
8. Комарова В. П. Творчество Шекспира / В. П. Комарова. – СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2001. – 248 с.
9. Костелянец Б. О. Свобода и зло. Самоочищение и пресечение зла силой / Б. О. Костелянец. – СПб. : Гиперион, 1999. – 192 с.
10. Кружков Г. М. Переводы «Короля Лира» / Г. М. Кружков // Знание. Понимание. Умение. – М. : Московский гуманитарный университет, 2014. – № 2. – С. 249-263.
11. Куранда Е. Л. «Король Лир» в переводе Михаила Кузьмина и Анны Радловой / Е. Л. Куранда // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет, 2015. – № 2. – С. 28-37.
12. Морозов М. М. Избранное / Михаил Морозов. — М. : Искусство, 1979. — 668 с. : ил.

13. Обейд Р. Философско-эстетические рефлексии Питера Брука в инсценировке трагедий У. Шекспира «Гамлет» и «Король Лир» / Р. Обейд // Вестник харьковской государственной академии дизайна и искусств. – Харьков: Харьковская государственная академия дизайна и искусств, 2015. – № 3. – С. 78-82.
14. Первушина Е. А. «...не озадачивать читателя причудливостью»: «Король Лир» Шекспира в переводе А. В. Дружинина / Е. А. Первушина // Знание. Понимание. Умение. – М. : Московский гуманитарный университет, 2013. – № 4. – С. 166-170.
15. Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. — М. : Худож. лит., 1971. — 606 с.
16. Половинкина О. И. [Рецензия] / О. И. Половинкина // Вопросы литературы. – М., 2015. – С. 386-389. – Рец. на кн.: Шекспир У. Король Лир: Кварто 1608, Фолио 1623 / Под гот. А. Н. Горбунов; пер. Г. М. Кружкова; отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2013. – 373 с.
17. Половинкина О. И. Русские трагедии в русских переводах. Король Лир / О. И. Половинкина. – М. : ПРОЗАиК, 2014. – 546 с.

Лоцман А.А.

Научный руководитель: Ессяк Е.С.

УрФУ (Екатеринбург)

Образ «падшей женщины» как объект художественной рефлексии в европейской литературной традиции

На протяжении многих столетий женщина и женское сознание в рамках маскулинной западной культуры объективировались, становясь предметом оценки и рефлексии. По выражению Камиллы Пальи, «западная культура с самого начала своей истории уклоняется от феминности» [4, 31], что связано с механизмом самоутверждения Культуры как таковой – её преодолением Природы, традиционно отождествляемой с женщиной.

Искусство также становится средством «опредмечивания» женского начала, и, несмотря на то, что со сменой культурных парадигм галерея женских образов становится всё шире и разнообразнее, во все времена женщина воспринималась как существо инаковое и чаще неполноценное.

Так, во времена античности подчеркивалось несовершенство женской природы в сравнении с мужской. Если характер и нравственный облик мужчины, как правило, идеализировались, то женщина считалась слабой по своей сути и потому наделялась многими отрицательными чертами, такими как мстительность, лживость, несдержанность. Так, по словам Аристотеля: «Женщины менее духовны, чем мужчины, менее простодушны, но более мстительны, злонамеренны, несдержанны. Женщина легче подвергается слезам, ревности, ворчливости, более склонна к брани и дракам, к потере присутствия духа, в ней меньше стыда, она больше обманывает и т. д.» [Цит. по: 5, 15]. Отсюда представление о женщине как существе ненадежном и не заслуживающем доверия, находящемся в плену у собственных страстей, и потому становящемся источником несчастья для себя и окружающих – собственно, на этом построены сюжеты многих античных трагедий.

Во времена Средневековья, с укреплением христианской доктрины, женщина и женский характер ассоциируются, прежде всего, с идеей первородного греха, в культуре и, в частности, в литературе, это представление воплощается в образе «падшей женщины». Само слово «падение» в рамках данного понятия означает выход как за социальные рамки (нарушение допустимых общественных норм поведения), так и за рамки, обозначенные христианской моралью (преступление известной библейской заповеди). Также стоит отметить, что образ «падшей женщины» соотносится в христианской традиции и с образом Марии Магдалины, которая описана во многих источниках как «прощенная грешница» или «кающаяся блудница». В связи с этим формируется каноническая сюжетная цепочка: «прегрешение – страдание – раскаяние – искупление – спасение», которая в дальнейшем, так же как и образ Евы, реализуется в различных произведениях искусства.

Новым этапом в осмыслении феминности стала куртуазная эпоха, когда родился образ холодной и полной достоинства Прекрасной Дамы, способной быть лишь объектом созерцания и восхищения рыцаря-поэта. Её физическая недоступность для влюблённого, а также отведённый ей в куртуазном искусстве пространственный локус – «на балконе», «наверху» – символически делают сюжет, в котором присутствует данный образ, своего рода антонимом сюжета о «падении».

В эпоху ренессансного гуманизма, в контексте представления о гармоничности человеческой природы и сопутствующих идей о реабилитации плоти, критический пафос в изображении женского начала также сглаживается. Уже Франсуа Вийон в «Балладе о толстухе Марго» пишет о добродетельных поступках, которые может совершить «падшая женщина». Именно во Франции на исходе Средневековья впервые появляется образ проститутки, которая не только становится главным действующим лицом, но и человеком, представленным в положительном ключе [3, 88]. Вийон говорит о том, что иногда «спасительное тепло» такой женщины может быть «милее ханжеской добропорядочности иных женщин» [3, 89]. Образ «толстухи Марго», безусловно, является проявлением своеобразной «мутации культурного кода европейской цивилизации» [Там же], положившей начало новому, «либеральному» представлению о женщине, без которого невозможно современное европейское осознание женской свободы и независимости от социальных и религиозных догм.

Переоценка авторского отношения к женским образам в предвозрожденческой традиции присутствует и в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера, который, хоть и говорит о «непостоянстве» женской сущности, но относится к этому качеству вполне снисходительно. В героинях «Кентерберийских рассказов» (к примеру, в образе Женщины из Бата), он обличает женские коварство и неверность, но, изображая их в комическом ключе, вместе с тем, придает им обаяние и шарм. Способность женщины изменить мужу и соблазнить другого мужчину он истолковывает как своеобразное женское оружие, восполняющее им недостаток силы, в сравнении с мужчиной:

Мы слабы, правда, но господь взамен

Нам даровал коварство для измен,

Обман и слезы. Мы оружием этим

Мужскую силу оплетем, как сетью [Цит. по: 5, 25].

Непосредственно в эпоху Возрождения, немало примеров нового понимания женской сущности представлено в «Декамероне» Дж. Боккаччо, где под знаком гуманизации телесности неправедные героини не осуждаются, поскольку следуют природе любви, не прикрываясь навязанной им церковью и обществом наигранной добродетелью. Кроме того, поскольку именно эпоха Возрождения ознаменовала собой рождение

индивидуальности и Автора, справедливо говорить о том, что с этого момента женские образы также персонализируются, а судьбы героинь строятся уже согласно логике авторского отношения к ним.

Барочная литература, в контексте присущей ей идеи о дисгармоничности человеческой природы, нередко наделяла этим свойством и женских персонажей, но зачастую объяснялось это несовершенством всего мироустройства в целом. Так, в эпоху Регентства, для которой характерны падение нравов аристократического общества и раскрепощение его представителей в проявлении любовных чувств, появляется повесть Антуана Франсуа Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско», раскрывшая стихийность женской природы в лице главной героини, а также указавшая на невозможность соединить судьбы двум людям с разным социальным статусом (кавалер де Грие был сыном влиятельного человека, а Манон оказалась той самой «падшей женщиной»). Между тем, в отношении оценки поведения героини и женского начала вообще, автор наследует скорее той же «оправдательной» традиции, сформировавшейся в эпоху Возрождения, что подтверждается объяснением трагедии Манон ее социальным положением. Кроме того, важно отметить, что образ Манон не только индивидуален, но и психологичен: это уже не просто фигура, действующая в сюжете и служащая для раскрытия образа главного мужского персонажа – это характер, ставший предметом анализа и рефлексии.

В эпоху классицизма и Просвещения сложно проследить развитие единой «женской линии» в литературе, равно как и единой модальности. Расиновская трагедия, к примеру, нередко строится именно вокруг женского персонажа, являющегося одновременно и центром всех страстей («Береника», «Андромаха», «Федра»), а в трагедиях Корнеля женские персонажи зачастую изображаются схематично, выполняя только сюжетные функции — как матери, сестры, дочери, супруги. Обусловливалось это лишь тем, что женский характер нередко находился на втором плане, а идейным центром произведения являлся мужской персонаж. Прочие образы лишь дополняли его, вносили добавочные оттенки в основную коллизию.

Дальнейшая психологизация женских образов проявляется у романтиков, к примеру, в творчестве Жорж Санд, которая, как известно, и в литературе, и в жизни пропагандировала вызволение женщин из-под гнета общественных установок, ограничивавших их свободу, в том числе и в проявлении своих чувств. Например, в «Индиане» Санд разрушает представление о «святости» брака и на первый план выдвигает любовные устремления героини. Индиана идет наперекор общественной морали и христианским догмам, но виной тому не несовершенство натуры, а проявление индивидуальной воли и полная самоотдача на пути к всепоглощающему чувству. Такая позиция стала своеобразным «жизненным кредо» Жорж Санд, которая в «Истории моей жизни» («Histoire de ma vie», 1854-1855) резюмировала: «Я считаю смертельным грехом не только ложь <...> Я полагаю, что нужно любить всем своим существом, или уж жить <...> в полном целомудрии» [2, 7]. Таким образом, это позволяет нам говорить о Жорж Санд как об одной из первых представительниц «новых женщин» – носительниц свободного сознания, способных самостоятельно творить свою судьбу, вне зависимости от социальных ограничений.

Помимо индивидуально-авторской интерпретации, вариации сюжета о «падшей женщине» также во многом обусловлены социокультурной традицией. Так, в русской литературе, сформировавшейся под значительным влиянием христианства, «святые блудницы» Ф. М. Достоевского, безусловно, заслуживают сочувствия, но не могут быть спасены. Здесь они, подобно Еве, получают наказание за свое грехопадение. Например, образ Настасьи Филипповны в романе «Идиот» дуалистичен: она одновременно и нравственна, и порочна, но, вопреки той внутренней чистоте, которую видит в ней князь Мышкин (желающий принять на себя роль Спасителя), она погибает, полностью

поглощаемая своим распутством, так как не последовала христианскому догмату смирения и не подчинилась «спасительному» влиянию князя. Соответственно, та самая цепочка «прегрешение – страдание – раскаяние – искупление – спасение» была нарушена, так как истинного раскаяния не последовало. Причина такого исхода, вероятно, в сомнениях Достоевского о том, что сила любви способна укротить «бесовство» владеющее человеческой душой.

У Бальзака же, как у представителя французской реалистической традиции, напротив, нет ни единой попытки осудить Феодору, героиню «Шагреновой кожи» – светскую львицу, чья репутация и нравственный облик также отнюдь не безупречны. «Феодора – это общество» [1, 261], – резюмирует Бальзак, вкладывая в эти слова собственное критическое отношение к французскому высшему свету. Добившись высокого положения в обществе за счет тайных связей, о которых её окружение только догадывается, Феодора ослепляет своих фаворитов, таких как Рафаэль де Валантен, давая им бесплотные надежды на то, что однажды они тоже добьются славы и богатства. Однако именно потому, что Феодора здесь – гораздо более символ, нежели персонаж, примером негативной характеристики женского начала этот образ считать неправомерно. Кроме того, важную роль здесь играет и национальная принадлежность Бальзака: как уже отмечалось ранее, французы первыми стали снисходительно относиться к «падшим женщинам» и изображать их без эффекта дидактики.

Таким образом, мы можем утверждать, что рецепция женских образов, а также сюжета о «падении» женщины в истории европейской традиции зависела от социокультурных установок, а также, начиная с эпохи Возрождения, от индивидуальной авторской позиции, которая могла проявляться как в осуждении, так и в гуманном отношении к нравственному несовершенству героини. По мере индивидуализации изображаемого женского характера, поступки героинь перестали трактоваться однозначно, становясь предметом авторского анализа и рефлексии, что, в свою очередь вело к усложнению формирования как самого образа, так и его восприятия.

Список литературы:

1. Бальзак О. Шагреновая кожа / О. Бальзак; пер. с фр. Б. А. Грифцова. – М.: Художественная литература, 1977. – 272 с.
2. Кафанова О. Б. Русская Жорж Санд: к 200-летию со дня рождения (статья первая) / О. Б. Кафанова // Вестник ТГПУ. Сер. Гуманитарные науки (филология). – 2004. – № 3 (40). – С. 5–12.
3. Николаева И.Ю. Культурные коды западноевропейского средневековья в историческом интерьере их бытования / И. Ю. Николаева // Вестник Томского государственного университета. – 2004. – № 281. – С. 76–90.
4. Палья К. Личины сексуальности / К. Палья; пер. с англ. под ред. С. Никитина. – Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. – 880 с.
5. Рябова Т. Б. Женщина в истории западноевропейского средневековья / Т.Б. Рябова. – Иваново: Юнона, 1999. – 212 с.

Графический роман как явление постмодернистского цитирования в литературе

Как известно, с наступлением эпохи постмодернизма утверждается интертекстуальное бытие культуры, такое бытие, которое возможно только при постоянном порождении новых текстов. Однако этот процесс порождения происходит не изолированно, он отчасти перестает быть открытием *terra incognita*, становится результатом непрерывного взаимодействия текстов уже существующих. Естественно, что обнаруживается множество форм подобного интертекстуального взаимодействия, например, метафора, двойное кодирование, игра и другие. Для нас наибольший интерес представляет цитата и цитатное мышление. В настоящий момент данный вопрос активно рассматривается многими исследователями, например, Т.Н. Суминовой, В.Л. Филипповым, М.Л. Шуб.

Цитатное мышление исследователи, в том числе и Мария Львовна Шуб, как правило, связывают с концепцией симулятивности Ж. Бодрийяра, что кажется нам весьма логичным и обоснованным. Симулякры, иначе говоря, заместители реальных объектов, призваны для создания некой «постреальности», посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым [Цит. по: 4; 57]. Концепцию симулятивности в культурном пласте довольно легко обнаружить: произнесем «средневековье» и большинство людей представит себе величественный замок, прекрасную даму и отважного рыцаря, а не эпоху Великого переселения народов или Франкское государство. Реальное культурное явление, которое в ходе симуляции, принявшей невероятные масштабы, стало собранием такого множества образов, что в итоге было практически полностью вытеснено симулякром из культурно-исторического контекста с помощью интертекстуальных цитат, намёков и аллюзий. Многие находят в подобном цитировании проблему темпорального характера. Сознание человека, по мнению философов, постоянно прибывает в конфликте реальности и истории – находясь в настоящем, мы вынуждены опираться на те события и знания, которые были обнаружены в прошлом. Именно поэтому цитата, как и цитатное мышление, возникает не из-за недостатка смысла в настоящем, а из-за потребности человека в постоянной актуализации исторических знаний.

Несмотря на естественную природу цитаты как явления, в контексте постмодернизма ошибочно воспринимать её как копирование. Каждый акт цитирования, словно симулякр, создает в цитируемом тексте оригинальные, неповторимые смыслы, каждый раз «внося новые коннотации сегодняшнего дня» [3;283].

Одним из современных явлений постмодернистской литературы является графический роман или графическая новелла, если скрупулезно переводить исконное английское наименование.

Для европейской и американской культур подобный жанр в настоящий момент стал обычным явлением, однако, в нашей стране (как и в бывших республиках СССР) он до сих пор считается чем-то необычным, абсолютно новым. У многих, даже изощренных, российских читателей подобное словосочетание вызывает не столько интерес, сколько недоумение, ведь по своему содержанию графический роман незначительно отличается от комикса. По нашему мнению, корни этого явления произрастают из того, что у нашего читателя отсутствует сравнительная база. Комиксы в СССР не издавались, а если и издавались, то исполнялись в сугубо идеологическом и агитационном направлении,

например, В. Маяковский использовал технику комикса в своих плакатах «Окна сатиры РОСТА».

Несмотря на многочисленные сходства графического романа и комикса, достаточно просто выделить их основные отличия. Как правило, название «графический роман» используют по отношению к произведениям, предназначенных для более взрослой аудитории, что накладывает ограничение по возрасту читателей. Так Эдди Кэмпбелл, художник-иллюстратор, автор романов «Алес» и «Из Ада», отмечал, что «графические романы скорее направление развития комикса, нежели их новая форма. Цель этого развития? Трансформация комикса в сторону более высокого, амбициозного и наполненного смыслом жанра» [Цит. по: 1;305]. Из этого следует, что сюжет отличается большей глубиной, затрагивает серьезные личностные и остро социальные вопросы («Watchmen»/«Хранители», «V for Vendetta»/«V значит Вендетта», Алана Мура). Несмотря на то, что среди графических романов встречаются и те, что нарисованы довольно примитивно («Персеполис» М. Сатрапи, «Неуклюжий» Дж. Брайн), как правило, работа художника в графических романах отличается более качественной и профессиональной прорисовкой. Комиксы изначально издавались бюджетными в так называемом «журнальном» формате, однако, графические романы, как правило, издавались и издаются исключительно в твердом переплете на качественной бумаге, что, естественно, отражается на их цене. Несмотря на все приведенные аргументы, одним из самых значимых мы считаем разницу в объеме: графический роман начинает свой объем в среднем от 300 страниц, тогда как комикс всего от 40-50 страниц.

Принимая во внимания всё сказанное, мы призываем разграничивать графический роман и комикс и воспринимать их как два разных, хоть и схожих, жанра. По сути, графический роман сроден интертекстуальному пирогу – он многослоен, многогранен, многолик – внутри него и живопись, и литературный язык, и многочисленные отсылки к литературным, музыкальным, театральным и кинематографическим произведениям, и прочие интертекстуальные цитирования.

Отличными примерами произведений, насыщенных явлениями подобного рода, можно назвать два графических романа: «451 градус по Фаренгейту» - переложение художником Тимом Гамильтоном в графическую форму одного из самых известных романов американского писателя Рэя Брэдбери; а также роман-антиутопия Алана Мура и Дэвида Ллойда «V - значит вендетта», законченный в 1985 г..

Первый роман в силу основной идеи, диктующей сюжет произведению, в котором рассказывают о пожарнике, уничтожающем книги по приказу государства, является просто кладезем отсылок к многочисленным литературным произведениям. Естественно, отмечается и непосредственное цитирование Брэдбери довольно известных текстов, например, фраза из финала романа является прямым цитированием «Откровения Иоанна Богослова» (гл. 22, 2):

«и по ту, и по другую сторону реки – древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее каждый месяц плод свой; и листья древа – для исцеления народов»[2].

Обратим внимание на то, что прямое цитирование здесь явно обладает признаками постмодернистского цитирования: фраза в контексте романа приобретает новый смысловой оттенок. Вероятно, что автор сравнивает дерево с книгой, которая своими «листами» исцеляет души людей. Это лишь один пример, опытный читатель найдет в произведении куда большее количество, как прямых, так и косвенных цитат и интертекстуальных связей с мировой литературой. Стоит отметить тот факт, что в оригинальном текстовом представлении романа подобные цитирования обнаруживаются легче и в большем объеме. Возможно, это связано с визуальной подачей информации в графическом романе, так, если герой в текстовой форме размышляет и в процессе этого обнаруживается цитирование, то в

графическом романе данный эпизод может быть замещен иллюстрацией героя в смятении без каких-либо дополнительных авторских комментариев.

Второй роман, названный в качестве примера, в силу своего жанра – роман-антиутопия – не только насыщен цитированием литературных произведений, но наполнен отсылками ко всем возможным видам искусства: музыке, скульптуре, живописи, театру.

«V значит вендетта» с самого первого выпуска создавалась в постмодернистских традициях, причем как в плане текстового содержания, так и визуальных средств. Роман настолько насыщен разнообразными явными и скрытыми аллюзиями, отсылками и цитатами, что читателю приходится буквально прорываться сквозь сложную игру смыслов, формирующихся из отсылок к известным работам антиутопистов («Мы», «1984», «О дивный новый мир» и др.), и скандинавской мифологии, и даже, подумать только, водевиля! Одна из глав представлена в виде нотной раскладки. В тексте данного графического романа насчитывается около 200 явных отсылок к явлениям культурной среды: литературные тексты, театральная сфера, в т.ч. афиши, кинематография, исторические личности и их цитирование. Стоит упомянуть и тот факт, что на протяжении всего романа, сам главный герой выступает в роли все того же симулякра - он, используя образ Гая Фокса, который предстает перед нами не самоличностью, а замещающей её квинтэссенцией Идеи сопротивления. Музыка, театральность, цитирование и отсылки к литературным текстам, по сути, все это подводит нас к идее о невозможности однозначности в мире искусства. Алану Муру и Дэвиду Ллойдс с помощью активного использования интертекстуальных элементов успешно удается продемонстрировать анархичную сущность культуры и свободу не как необходимый источник творчества, а как его следствие.

Графический роман выступает не только ярким представителем постмодернистской литературы, но и активным катализатором изменения восприятия информации. Влияние на него оказывает сама форма представления диалогов и мыслей с помощью «пузырей/ballon». В совокупности с ярким и насыщенным визуальным рядом это изменяет форму восприятия читателя – он начинает воспринимать их как текстово-визуальные цитаты, симулякры определенного отрезка времени из жизни героя. В этом можно обнаружить как отголоски клипового мышления, так и того факта, что человеческое сознание вынуждено адаптировать восприятие для адекватного осознания поступающей информации.

Графический роман, набирая популярность в России, чему свидетельствует и переложение известных российских классических произведений («Преступление и наказание», «Мастер и Маргарита»), и многочисленные издания зарубежных произведений, привносит в нашу читательскую жизнь еще более откровенные постмодернистские веяния. Остается надеяться, что сознание и читательский (и не только) опыт наших соотечественников готовы воспринимать как полноценное произведение и графические романы.

Список литературы

1. Дмитриева Д. Г. Графический роман Алана Мура «v значит вендетта» для российского читателя: к вопросу о сложности межкультурного перевода // ИСОМ. 2014. №1.[Электронный ресурс: Научная библиотека КиберЛенинка] URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/graficheskiy-roman-alana-mura-v-znachit-vendetta-dlya-rossiyskogo-chitatelya-k-voprosu-o-slozhnosti-mezhkulturnogo-perevoda> (дата обращения: 10.11.2016).
2. Откровения Иоанна Богослова, гл.22.2 [Электронный ресурс: Официальный сайт Московского Патриархата]URL: <http://patriarchia.ru/bible/rev/22/#rev-22.2>
3. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В. Халипов // Иностранная литература. – 1994. - №1. – с. 235-240.

4. Шуб М. Л. Постмодернистская цитата как механизм темпоральной коммуникации // МНКО. 2007. №2. – с. 56-58.

Колинько М. Е.

Научный руководитель: Чернышов М. Р.

УрФУ (Екатеринбург)

Принципы циклизации в сборниках новелл Р. Брэдбери

Рэй Дуглас Брэдбери (1920-2012) – американский писатель двадцатого столетия, имя которого ассоциируется с развитием одного из самых интересных и увлекательных жанров художественной литературы – научной фантастики. Наряду с этим его перу принадлежат и реалистические произведения, а также относящиеся к жанрам фэнтези («Синяя бутылка», «Будет ласковый дождь»), сказки («Смерть и дева», «Апрельское колдовство») и притчи («Акведук», «Лед и пламя»). Тем не менее, мировую известность и звание классика научной фантастики Брэдбери принесли в большинстве своем произведения именно этого жанра: антиутопия «451 градус по Фаренгейту» (1953) и цикл рассказов «Марсианские хроники» (1951). В этом отношении среди самых знаменитых его книг выделяется лишь «Вино из одуванчиков» (1957) – частично автобиографический роман.

Перу Брэдбери принадлежит одиннадцать романов, двадцать одна пьеса и двадцать восемь сценариев для кинофильмов. Но основную часть его наследия составляет около четырехсот рассказов и повестей, публиковавшихся в сорока семи авторских и редакторских сборниках на протяжении всей жизни писателя.

Предметом нашего интереса являются принципы циклизации новеллистических сборников Р. Брэдбери. Большое количество изданных за более чем шестьдесят лет сборников рассказов этого автора, отражающих процесс формирования его индивидуального писательского стиля, жанровых предпочтений и тематической направленности, представляют собой обширное поле для исследований.

Следует отметить, что понятия «цикл» и «сборник» в нашей работе будут взаимозаменяемыми. В своей работе «Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе» С. Нестерова обращает внимание на то, что традиционное литературоведение понятие «цикл рассказов» не имеет устойчивого аналога для обозначения этого же явления в литературоведении Запада. В качестве примера Нестерова приводит близкие по смыслу термины, используемые зарубежными учеными для обозначения цикла, и иллюстрирующие ее утверждение: «связанные рассказы» (linked stories), «цикл рассказов» (short story cycles), «романы-в-рассказах» (novels-in-stories), «последовательность рассказов» (story sequence), «композиционный роман» (composite novel), «комбинация рассказов» (short story composite)» [Нестерова, 10].

Само понятие литературного цикла имеет много значений в разных культурных и национальных литературоведческих традициях. «Даже сами термины, используемые для обозначения этого понятия, различны в разных языках: немецкий Zyklus, английские sequence и cycle, французские ensemble и serie отражают разное понимание и истолкование данного явления» [Яницкий, эл. ресурс].

Таким образом, на наш взгляд, четкое разграничение между циклом и сборником невозможно из-за неточностей или вольностей перевода, а также укоренившихся в литературоведении той или иной культуры традиций, часто не совпадающих с традициями литературоведения другой страны.

В качестве анализируемых циклов нами были выбраны три сборника новелл: «Темный карнавал» (1947), «Лекарство от меланхолии» (1959) и «В мгновение ока» (1996). Ключевым принципом отбора стала принадлежность циклов к разным этапам жизни и, как следствие, к разным периодам творчества писателя, что оказало сильное влияние на идейную направленность и атмосферу его произведений. Вторым основанием для выделения данных сборников является их предельно разная тематическая и идейная наполненность, насколько это возможно в пределах творчества одного автора. Кроме того, у Брэдбери немало компилятивных сборников, включающих в себя уже ранее изданные и опубликованные в составе других книг рассказы. «Темный карнавал», «Лекарство от меланхолии» и «В мгновение ока» входят в число пятнадцати сборников Р. Брэдбери, содержащих преимущественно неповторяющиеся новеллы.

Совокупность этих факторов позволяет расценивать сделанные выводы как наиболее объективные, поскольку они иллюстрируют особенности разных периодов творчества автора и обращение к разным темам. Это дает возможность считать выявленные в результате анализа сборников закономерности характерными для художественного мышления Р. Брэдбери в целом.

Основной задачей являлось изучение рассказов с целью обнаружить типичные для циклов Брэдбери связующие элементы, учитывая при этом уникальные черты и отличительные свойства каждого сборника.

В результате проведенного анализа можно выделить определенные, характерные для всех трех сборников принципы объединения новелл в циклы вне зависимости от времени написания и публикации рассказов, тематики, идейной направленности и уникальных черт каждого сборника.

Определяются три основных общих для всех трех сборников фактора:

1) Ключевым композиционным элементом каждого из рассмотренных циклов является наличие обрамляющей истории. Состоящая из первого и последнего рассказов, она выступает в качестве самостоятельного произведения, взаимодействующего с другими новеллами сборника. Смысловая наполненность обрамления может варьироваться и подвергаться изменениям в зависимости от авторской идеи и концепции всего цикла.

Так, в сборнике «В мгновение ока» новеллы, образующие обрамление («Doktor с подводной лодки» и «Другая дорога»), представляют читателю предмет изображения всего цикла – время – и вводят сквозные для рассказов мотивы воспоминаний, обращения к прошлому и его переосмысления, тоски по утраченной жизни, разочарования в привычной действительности, неосознанного стремления к побегу от серой реальности и т.п.: «В этом перископе собралось все, что я повидал за последние сорок лет, наблюдая за психами разных сортов и калибров. Когда я смотрю в окуляр, моя собственная кошмарная жизнь, омытая приливами и отливами, растворяется» («Doktor с подводной лодки»), «Вспомнил, воскликнул про себя Кларенс Трэверс <...> Когда я был совсем маленьким, мы приезжали сюда летними ночами, поздно-поздно <...> Так бы и плыть сквозь летнюю темень, вдоль озера, к дюнам, к заросшему диким виноградом безлюдному пляжу, на котором безвылазно жил ветер» («Другая дорога»).

Обрамляющая конструкция каждого из рассмотренных нами циклов образует единство. Тонкие, не всегда отчетливые, но выразительные параллели, проведенные сквозь весь цикл между первой и последними новеллами, раскрываются перед читателем и образуют

дополнительный, более глубокий уровень понимания текста. Во всех трех случаях обрамление несет в себе функции как элемента, лишь знакомящего с циклом, так и его «скелета», квинтэссенции смысла всего сборника, сосредоточенной в двух новеллах.

2) Роль еще одного фактора, объединяющего произведения цикла, выполняет общее место или время действия описываемых в рассказах событий. Данная черта, с одной стороны, создает впечатление, будто автор намеренно записал истории лишь из определенного периода жизни их героев, а читателю предоставлено место зрителя, наблюдающего за происходящими событиями одного отрезка времени. С другой стороны, выбор места или времени действия разворачивающихся историй не случаен и определяется авторским замыслом.

Так, например, во всех двадцати двух новеллах сборника «Лекарство от меланхолии» ключевые события разворачиваются в темное время суток, что настойчиво подчеркивается автором в каждом из рассказов: «...и глубокую ночь, в которой сияли миллиарды и миллиарды блистающих белых свечей» («Подарок»), «Ночь опустилась на Лондон» («Лекарство от меланхолии»), «Он смотрел в окно на летнюю ночь» («Чудесный костюм цвета сливочного мороженого»), «Было уже за полночь» («Примирильница»), «Нас окутал глубокий ночной мрак...» (Город, в котором никто не выходит), «... я сбежал по ступеням в безлунную, ярко-звездную ночь» («Первая ночь поста») и др. В ночные часы чувства и эмоции господствуют над разумом, страсти и порывы берут верх над рациональным началом, а герои рассказов снимают свои маски и навязанные обществом стереотипы, обнажая истинные лица. Эта деталь имеет большое значение для правильной интерпретации сборника «Лекарство от меланхолии», основная тема которого – изучение человеческой натуры.

Иногда в качестве связующего элемента данного типа может выступать небольшая, на первый взгляд незначительная деталь, как, например, слово «год», неоднократно встречающееся в каждом рассказе сборника «В мгновение ока»: «Прошло полтора года» («Помнишь Сашу?»), «Примерно год спустя...» («Баг»), «Это был долгий год, это был краткий год, это был год, вобравший в себя и надежды...» («И снова легато»), «Летом тридцатого года» («Обмен»), «В двадцатые годы, когда я был от горшка два вершка» («Все хорошо, или одна беда – собака ваша сдохла»), «После этого мы с доктором не виделись около года» («Doktor с подводной лодки») и др. Этот нюанс несет в себе большую смысловую нагрузку, акцентируя внимание читателя на идее Брэдбери сделать главным действующим лицом цикла время как таковое.

3) Наличие микроцикла в сборниках «Темный карнавал» и «Лекарство от меланхолии» создает дополнительный уровень восприятия произведений. Являясь одной из составляющих сборника, микроцикл выступает в качестве самостоятельной единицы и может быть трактован как в контексте окружающих его рассказов, так и независимо от них.

Микроцикл может поддерживать основную идею сборника, позволяя читателю взглянуть на представленную тему в контексте других обстоятельств, или же связь между циклом и микроциклом может строиться на нарочитом, демонстративном противопоставлении замыслов, эмоционально-экспрессивных окрасок, тем, сюжетов и т.д.

К примеру, функция микроцикла о семье Эллиотов в ансамбле «Темного карнавала» (рассказы «Странница», «Дядюшка Эйнар» и «День возвращения») заключается прежде всего в контрасте между ним и остальными произведениями сборника. Неправдоподобные ситуации и нечеловеческие поступки героев цикла противопоставляются человеческому поведению и человеческим трагедиям сверхъестественных существ, изображенных в качестве главных действующих лиц микроцикла. Это позволяет уточнить замысел Брэдбери в отношении сборника «Темный карнавал». В качестве монстров выступают

сами люди, культивирующие собственные кошмары, поддающиеся им и позволяющие либо превратить себя в чудовищ, либо погубить.

Тщательно выстраивая новеллы цикла и прорабатывая их мельчайшие детали, Брэдбери создает многоуровневое, глубокое, единое произведение, все значения и смыслы которого можно увидеть лишь в сплетении всего многообразия составляющих его художественной ткани.

Мы рассматривали сборники рассказов только с целью выявления принципов циклизации и уточнения их трактовки с учетом этих принципов. Однако следует отметить, что само не до конца исследованное понятие прозаического цикла как особого типа текстопостроения подразумевает наличие неограниченного числа интерпретаций, зависящих лишь от личного восприятия как автора, так и читателя. Произведения Брэдбери в данном аспекте не являются исключением. Можно предположить, что изучение рассказов под другим углом позволит интерпретировать выявленные связи иначе, и это будет обусловлено концентрацией на другой теме или другим видением предмета.

Отсутствие строгих рамок, четко оформленной структуры в создании классификации циклов и выявлении в тексте связующих элементов позволяет изучать данную тему, создавая собственные классификации, выводя новые критерии и принципы циклизации малых прозаических жанров в целом и новелл Р. Брэдбери в частности.

Список литературы:

1. Брэдбери Р. В мгновение ока / Р. Брэдбери ; [пер. с англ. Е. Петровой]. – М. : Эксмо, 2014. – 352 с.
2. Брэдбери Р. Лекарство от меланхолии / Р. Брэдбери. – М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2014. – 288 с.
3. Брэдбери Р. Темный карнавал / Р. Брэдбери. – М. : Эксмо, 2001. – 496 с.
4. Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: автореф. дис. канд. филол. наук / С. В. Нестерова ; Твер. гос. ун-т. – Тверь : [б. и.], 2012. – 23 с.
5. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре [электронный ресурс] / Л. Яницкий // Критика и семиотика. – Вып. 1-2. — Кемерово: Изд-во КГУ, 2000. – С.170-172. – Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs12janitsky.htm> (дата обращения: 27.05.2015).

Куликов Ю. А.

Научный руководитель: Полушкин А. С.

ЧелГУ (Челябинск)

Синтез эпических и драматических элементов в романе Г. Бёлля «Женщины на берегу Рейна» в контексте романтической традиции

Последнему роману Генриха Бёлля «Женщины на берегу Рейна» (Frauen vor Flusslandschaft, 1985) предпослан подзаголовок «Роман в диалогах и монологах». И

действительно, на протяжении 350 страниц читателю ни разу не встречается полноценного романного повествования, характерного, скажем, для книг Чарльза Диккенса. По сути для «Женщин...» Бёльц избрал драматическую форму – перед началом самого действия автор описывает внешность и костюмы своих героев, подобно тому, как это делается перед текстом пьесы; вначале каждой главы в нескольких предложениях обрисовано место действия, в большинстве случаев неизменное; текст героев расписан по репликам и сопровождается ремарками ("смеётся", "тише", "испуганно" и т.п.). В 1988 году немецкий режиссёр Фолькер Шлёндорф даже поставил роман на сцене Мюнхенского Камерного театра, практически не изменив текст. Чем обусловлен такой выбор формы и как взаимодействуют внутри этой конструкции различные родо-жанровые модели?

Чтобы понять выбор Бёльца, нужно обратиться к опыту романтической эпохи. Дело в том, что для романтизма чрезвычайно важна была идея смешения и соединения жанров (сразу оговоримся - в исследовании мы опираемся на определение М.М. Бахтина: "относительно устойчивые типы высказываний", определяющиеся взаимодействием трёх компонентов - "тематического содержания, стиля и композиционного построения" [2, с.237]). Британский специалист по истории жанров Дэвид Дафф называет её "ключевой" в теории немецкого романтизма. [11, p.161] О том, что "романтизм видоизменил существовавшую систему литературных жанров", породив сразу несколько новых (исторически роман, лиро-эпическая поэма, фантастическая повесть и др.), говорит и отечественный учёный А.Б. Ботникова. [5, с.36].

Разумеется, произведения полижанровой природы существовали и ранее – "Дон Кихот", "Божественная комедия", романы Лоренса Стерна, пьесы Шекспира сочетают черты сразу нескольких устойчивых типов. Однако именно романтики первыми указали на неоднородность их формы и содержания, более того, подняли их на щит и объявили подлинно романтическими. Само слово "романтический" подразумевало смешение – в конце восемнадцатого века гетерогенность впервые в новоевропейской культуре была осознана как основополагающая характеристика литератур "новых народов". Вот что об этом говорил в своих "Чтениях о драматическом искусстве и литературе" (1809 г.) Август Шлегель: "Античное искусство и поэзия направлены на строгое разграничение неоднородного, но романтическую поэзию удовлетворяют все неразложимые соединения: все противоположности – природа и искусство, поэзия и проза, серьёзное и комическое, воспоминание и предчувствие, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть, – всё это в ней теснейшим образом взаимно растворяется". [8,с.132] Кольридж, представитель уже британской «Озерной школы», испытавший, однако, сильное влияние немецких мыслителей, прямо заявлял: "...the word Romantic' thus meant 'the mixed, as opposed to the simple or homogeneous" [11, p.161] ("...слово "романтический", таким образом, означало "смешанный", в противоположность простому или однородному").

Не было для романтиков ничего запретного и в соединении эпического и драматического. Так, Ахим фон Арним ещё в начале своей писательской карьеры опубликовал разбитые на диалоги "Рассказы о пьесах" (1803 г.), которые никогда не предполагались к постановке. В романах Клеменса Брентано, Ахима фон Арнима и, например, представителя позднего американского романтизма Германа Мелвилла есть главы, написанные в форме пьес. В своей теории романа Фридрих Шлегель вообще решительно порывал с нормативной поэтикой классицизма и отрицал необходимость чёткого разграничения элементов эпической, лирической и драматической литературы. Ключевым для понимания идей Шлегеля можно считать фрагмент № 116: "Романтическая поэзия это прогрессивная универсальная поэзия. Ее назначение заключается не только в том, чтобы снова объединить все разъединенные жанры и слить поэзию с философией и риторикой. Она должна также частью смешать, частью соединить поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию..." [10, С. 294]. "Многоукладность"

провозглашается основной, конституирующей чертой романа, потому что только таким образом возможно объять мир в его единстве.

Другой немецкий романтик, Людвиг Тик включал свои поздние драматические произведения в один сборник ("Фантазус", объединённый группой рассказчиков и метаповествованием) с новеллами, заведомо уравнивая их в правах, воспринимая как части единого целого. Схожим образом поступил и Арним, издав в сборнике рассказов "Жизнь в деревне" (1826 г.) драму "Марина Кабога". Более того, перу Тика принадлежит несколько объёмных, как их определял Н. Я. Берковский, "феерических драм" [3, с.201]: "Жизнь и смерть святой Генофефы" (1799 г.) и "Император Октавиан" (1804 г.). Написанные в театральной форме они совершенно не предназначены для постановки и были, по выражению того же Берковского "ни на какой сцене не мыслимы" [3, с.208]. (Отметим, что и Клейст писал Гёте о "Пентесилее": "Между прочим, драма эта не задумана была для представления на сцене - равно как и предшествовавшая ей, "Разбитый кувшин"..." [7, с.11]) Огромные эпические полотна предвосхитили жанр сценария, стали основой для художественных экспериментов нескольких последующих поколений.

Тик в феерических драмах доводит до предела многие потенции, заложенные в других его драматических произведениях: "Кот в сапогах" (1797 г.), "Мир наизнанку" (1797 г.), "Принц Цербино" (1797 г.). Уже в них он начинает соединять компоненты двух родовых систем литературы, прививать драме эпизодичность, разорванность, саморефлексию романа, разумеется, - нарушать три единства классицистической французской поэтики. В "Генофефе" и "Императоре Октавиане" соединение заходит так далеко, что уже нельзя понять, что перед нами: пьеса для чтения или роман в репликах и ремарках.

Классик советской филологии выдвигает и свою версию того, зачем Тик написал эти вещи не иначе: "Ответ таков: ради зрелищности... Тик писал «Октавиана» в театральной форме, желая создать особую, зримую литературу... Сценарная форма делает неизбежным развертывание действия у нас на глазах. Все происходит только в настоящем времени... Чувственно-созерцаемы, наглядны не отдельные эпизоды, а благодаря господствующей здесь сценарности — все подряд, все сплошь, все пройдено глазом и все доступно глазу... Форма сценария сообщает признак присутствия предметам изложения. Чувственный образ, приданный событиям, обязан двум отвлеченным силам — настоящего времени и силе присутствия, наличия". [3, с.208-209] Обратимся и к словам самого драматурга/романиста, который так формулировал предмет изображения в "Кайзере Октавиане": "...den ganzen Umkreis des Lebens und die mannichfaltigsten Gesinnungen" [13, р.129] ("весь круг жизни и самые разнообразные убеждения").

Совпадает ли метод и целеполагание Бёлля и его предшественников на поприще синтезирования новых форм? И да, и нет. Яснее это станет, если на нескольких примерах рассмотреть, как участник "Группы 47" осуществляет соположение и объединение двух родов.

Выше уже говорилось об элементах типичного драматического произведения в "Женщинах на берегу Рейна", однако нельзя не заметить и того, что наравне с ними сохраняется и как минимум один внешний признак собственно романа: разбиение на главы вместо традиционного в любой трагедии или комедии деления на акты, картины и явления. Каждая из глав внутри себя организована вполне театрально, герои появляются по одному или группами, вступают в разговоры и исчезают, но сам ритм повествования и его принцип принципиально другой: ещё Аристотель писал о том, что драмы называются драмами (от древнегреческого "δρᾶμα" - действие), "ибо подражают лицам действующим" [1, с.648], говорить же о каких-либо действиях применительно к героям романа (за исключением описываемых в ремарках: "встал", "сел", "ходит по комнате") не приходится. Большую часть времени герои говорят друг с другом или сами с собой, часто предаваясь воспоминаниям, на которые и приходится большая часть того, что можно было

бы назвать поступками. "Женщины..." в этом отношении - типично бёллевская книга, в которой главное уже произошло и нам остаётся догадываться о неназываемых прямо событиях и их последствиях. При всей своей плотности (события укладываются в двое суток) нарратив внешнего уровня, протекающий в "настоящем", неспешен, и именно индикатором такого течения времени становится использование главы в качестве "меры" текста.

Обращает на себя внимание, что даже в тех случаях, когда напрашивается драматургически эффектная ситуация, автор намеренно избегает описывать её напрямую, предпочитая передоверить эту работу персонажу, который расскажет о случившемся постфактум. В восьмой главе в беседе персонажей несколько раз высказывается предположение, что пришедший на приём магнат Губка может начать приставать к официантке Катарине Рихтер. Сама сцена, имеющая большие последствия для судьбы героини, не изображается, о ней мы узнаём уже в девятой главе, когда официантки обсуждают разразившийся скандал и пощёчину, которая Катарина отвесила Губке. Так же предсказано и известно лишь в пересказе ночное проникновение Губки в дом чиновника Блаукремера и его ранение, полученное из-за выстрела охранника. Наконец, главное событие в жизни Бонна за 48 часов, показанных Бёллем, – ежегодная месса в кафедральном соборе в честь погибшего Эрфтлера-Блюма (таинственная фигура, о которой в романе много говорят, но почти ничего не сообщают, кроме его высокого положения и, вероятно, насильственной смерти) – тоже вытесняется на задний план. О службе, так сильно повлиявшей на некоторых персонажей, эмоциональном центре романа, мы узнаем в его конце от Генриха Крейля и Германа Вублера. Дело в том, что для Бёлля важнее не действие само по себе, а его влияние на психику героев (которых он, к слову, сам, вполне вероятно, иронически называет в предваряющем основной текст описании внешности "действующими лицами"). Автору нужно рассказать не столько о действиях, сколько о том, как они отражаются в их сознании - отсюда так много недоговорок, боязни и нежелания говорить об определённых вещах.

Другой пример трансформации драматической формы в поле романа с той же целью - построение речи персонажей. Лидия Яковлевна Гинзбург в качестве важнейшей особенности драмы указывает на тот факт, что "в пьесе на слово ложатся все психологические и сюжетные нагрузки - его нельзя сделать предметом объяснения и анализа (авторские ремарки имеют подсобное значение)". [6, с.199] Не так у Бёлля – и монологи, и диалоги меняют своё значение и устройство. Цитата из монолога Эрики Вублер, составляющем всю вторую главу: "Сегодня утром меня впервые после войны охватил страх, но какой-то непонятный, совсем не тот, что я испытывала до войны. Сорок лет без страха? Нет... Это, наверное, оттого, что у меня избыток времени для раздумий". [4] Героиня подвергает собственное психическое состояние тщательному разбору, вновь анализирует утренний разговор с мужем. Даже предаваясь подробным воспоминаниям о первой встрече, она тут же пытается оценить свои действия и чувства: "Обо всём этом я могу рассказывать лишь самой себе: и как меня потянуло на улицу, и как первый встречный оказался Германом. Любовь? Пожалуй больше". [4] В этом монологе больше не от сценического выступления персонажа, а от пространных пассажей из романов Толстого, которые также рассмотрены Гинзбург: "Логическую же внутреннюю речь он превратил в особое, невиданно сильное средство анализа... - человек анализирует сам себя, для большей ясности прибегая к расчленённым формулировкам". [6, с.179]

И всё же Эрика Вублер рассказывает о своём прошлом и настоящем не только самой себе и монолог её - не внутренний: процитированным предложениям предшествует авторская ремарка "(Говорит тише)". [4] Это внутренняя речь, вынесенная наружу, произнесённая для кого-то - читателя/зрителя, отчётливо узнаваемый элемент драмы. Во второй главе этому ещё находится формальное "оправдание" - Эрика хочет поговорить с Богом (и сама же заявляет, что это беседа лишь с собой) - но уже в четвёртой главе схожий монолог Евы

Плинт подобным алиби обеспечен не будет. Герои словно обращаются к наблюдающей стороне, что особенно заметно в построении диалогов. Тот самый утренний разговор, давший Эрике много пищи для размышлений, касался в числе прочего прошлого персонажей. Рассмотрим его чуть внимательней:

"Герман: ...Между прочим, ты ошибаешься, говоря, что Кундт голодал, как и мы. Они никогда не страдал от голода...

Эрика: Да, я знаю его, и не только в том качестве, о котором говорила. Я не забуду минуты, когда он впервые появился в нашей мансарде... Он сказал тебе, что единственно стоящее занятие сейчас политика, она выгоднее юридических наук и любой коммерции... Ты дал согласие... На завтрак у нас стали появляться яйца, настоящий кофе, квартира стала чуть побольше, затем совсем большая, ты быстренько сдал экзамены... Ну вот, Герман, пожалуй хватит. Я не ослышалась ночью - министром станет Блаукремер? Так?" [4, с.34]

Нетрудно заметить - это снова рассказ для кого-то, он эмпирически не мотивирован ситуацией, так как Герман Вублер, само собой, знает, когда и почему на завтрак стали появляться яйца и что сказал ему 40 лет назад Кундт. Последние две фразы Эрики служат "мостиком", позволяющим перейти к следующей реплике её мужа и продвинуть фабулу вперёд, - но они не вытекают из предыдущего хода беседы. В настоящей пьесе это могло бы разрушить сценическую иллюзию, дать зрителю понять, что о его присутствии знают - напомним, что как раз преодоление "четвёртой стены" шокировало столь многих критиков и зрителей в комедиях Тика.

Было бы, однако ошибкой, видеть здесь неудачу Бёлля - он просто ставит перед собой другие задачи, а именно: "овнешнить" внутреннее состояние героев, показать его читателю/зрителю напрямую, не отказываясь при этом от анализа. Таким образом, психологизм, наследие в поэтике Бёлля скорее реалистическое, чем романтическое, оказывается опосредован придуманной романтиками формой и в итоге - "весь доступен глазу". Театральной формой ему сообщено свойство присутствия.

Внутри романа меняет свою функцию и привычный читателю драматический паратекст (термин употребляется в значении, введённом Жераром Женеттом, который обозначил так компоненты, обрамляющие и сопровождающие основной текст: имя автора, название, иллюстрации [12, р.1]). Описание действующих лиц, их обозначение непосредственно перед репликами, ремарки - всё это работает в "Женщинах на берегах Рейна" на укрупнение, уточнение психологических портретов и отношений между героями.

Сравним описание действующих лиц в тиковском "Коте в сапогах" и романе Бёлля. Тик: "Король; Принцесса — его дочь; Принц Натаниэль Мальсинский; Леандр — придворный ученый; Гансвурст — придворный шут; Камердинер; Повар..." [9]. Описание сведено к минимуму и состоит из как максимум двух элементов: имени и функции персонажа. Бёлль сопровождает эту часть книги следующим замечанием: "Внутренний мир действующих лиц, их мысли, жизненные пути, поступки выявляются в их поступках и размышлениях. Об их внешнем виде могут возникнуть неверные представления, поэтому следует заранее уточнить некоторые детали". [4] Степень детализации, однако, сильно превосходит заявленные ограничения: "...Лора Шмитц... Она была бы на месте в любом сословном или профессиональном окружении, даже среди высоких духовных особ"; "Возможно, он швейцарец, немец или австриец... Своим прозвищем Губка обязан тому обстоятельству, что он всасывает и выпитывает деньги"; "Труда... относится к женщинам, заблуждающимся (или позволяющим ввести себя в заблуждение) относительно своей молодости".[4] Автор сообщает возраст, социальное положение, происхождение и некоторые свойства личности героев вместе с чертами внешности. В то же время такое описание куда менее

подробно, чем знаменитые первые появления героев Бальзака или Золя: перед нами снова промежуточная форма со своими специальными задачами.

Наиболее интересная формальная особенность книги - смена обозначений некоторых групп героев перед их репликами в зависимости от ситуации, что может быть замечено, только читателем, но не зрителем постановки. Так, Генрих и Карл фон Крейли в третьей главе, целиком представляющей собой их беседу, названы только "Отец" и "Сын", а уже в 11-й, на приёме у Блаукремеров автор указывает их полные имена. Схожая ситуация - в случае с Германом и Эрикой Вублерами. В первой главе - они только "Герман" и "Эрика", а в последующих, при появлении новых героев, добавляется и фамилия. Это однако не касается ряда других персонажей - Кундта, Блаукремера и других высших чиновников. При помощи этого (в числе прочих) инструмента автор конструирует группы персонажей: не "положительных" и "отрицательных", а способных или не способных к изменению, существованию в неслужебных ролях. Воспользоваться им автор мог только при условии, что читатель будет видеть перед собою напечатанные слова - во время постановки паратекст исчезает.

Наконец, нужно сказать несколько слов о тематизации драматической формы в книге. Относительно крупные вставки не принадлежащего никому из героев текста перед каждой главой изображают пространство именно в категориях сцены: "Сцена пустеет. На переднем плане остаются..." (Глава 9), "Одна из пар время от времени... выходит на авансцену... По всей сцене взад, вперёд ходят..." (Глава 8). [4] Таким образом создаётся впечатление обо всём происходящем, как о спектакле. Действия политиков по устранению противника, Бингерле, названы "сценарием". [4] Для поведения многих персонажей автор находит уместным применить слово "роль" - вот, что, в частности, говорит Катарина о решении Эрики не ходить на службу: "...вам не хочется больше играть роль, которую никогда не хотелось играть, - роль девушки из народа, преуспевшей в жизни". [4] "Следовательно, я полагаю, что у всех одна и та же роль и выходить из неё им нельзя", - слова Евы Плинт о политических комментаторах на телевизионном шоу. [4] Так же Катарина говорит про поведение многих участников официальных приёмов - они все играют, занимают заранее отведённое им место. Политика ФРГ 80-х годов для Бёлля - прежде всего, пространство лжи. Даже Церковь включена в эту пьесу, про лицо кардинала на проповеди Герман скажет, что оно было похоже на маску, а Катарина уничтожающе заметит: "Епископ всё ещё полагает, что в его лице оказывают почтение всей церкви, на самом же деле их интересует только фиолетовый воротник его сутаны". Всеобщая неискренность, исчезновение общих ценностей, искусственность и запрограммированность действий политиков явно волновали Бёлля, что и нашло отражение в столь разработанном мотиве театральности. Драматическая форма была выбрана в том числе и для того, чтобы подчеркнуть этот мотив, перевести его на более высокий уровень текста. Заметим, что театрализация всего мира, постановка непосредственно темы театра в драме созвучна происходящему в комедиях романтиков.

Итак, налицо совпадение формы и использование теоретических постулатов для синтеза нового типа художественных произведений при далеко не полном совпадении целей. Перед Бёллем не стояло задачи разрушить устоявшуюся систему родов и видов литературы, с этим успешно справились предыдущие поколения. В основе "Женщин..." не лежит философия, считающая соединение крайности, смешение всего и вся ключевым аспектом творческой деятельности. Нобелевский лауреат 1972 года - писатель, много почерпнувший из реалистического романа XIX века (своё ученичество у Достоевского и Толстого он не скрывал никогда), направляющий первоначально не предназначенную для этого форму на создание психологически достоверных характеров. Тем не менее, нельзя не заметить и созвучие его упоминавшейся ранее цели описать элиту ФРГ как единый "единый духовно-политический феномен" с тем, что писал Тик по поводу "Императора Октавиана" (описать "круг жизни и самые различные мнения") - масштаб романа XX века

меньший, но в целом суть не поменялась. Писатели разных столетий выбирали одну и ту же форму (при всех видоизменениях, внесённых Бёллем) для достижения сходного эффекта: полной доступности читателю описываемого, присутствия при происходящем. Разница в том, что романтики несмотря на всё внимание к "внутреннему человеку" были сосредоточены на действии в большей мере, чем на внутреннем мире героев. В "Женщинах..." он овеществляется в речи, ими же самими анализируется, а события наоборот оставлены не полностью прояснёнными. Сходна роль читателей для обоих случаев - они не пассивно воспринимают текст, как бы разыгрываемый вне зависимости от их существования, а становятся тем центром, на который направлены потоки информации; от них требуется некоторая реакция, авторы сознательно идут на прямое или косвенное нарушение иллюзии, чтобы достичь этого эффекта. Кроме того, театр тематизируется и в произведениях рубежа восемнадцатого - девятнадцатого веков и в романе конца двадцатого. Театр присутствует на разных уровнях структуры, что позволяет по новому взглянуть на весь "круг жизни" - или хотя бы небольшую его часть.

Список литературы:

1. Аристотель. Поэтика [Текст] / Аристотель. - Москва: Мысль, 1984. - 830 с.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М.Бахтин. - Москва: Искусство, 1979. - 424 с.
3. Берковский, Н.Я. "Романтизм в Германии [Текст] / Н.Я.Берковский. - Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. - 512 с.
4. Бёлль, Г. Женщины у берега Рейна [Электронный ресурс] / Г.Бёлль. - URL: http://royallib.com/read/byoll_genrih/genshchini_u_berega_reyna.html (дата обращения: 10.11.2016)
5. Ботникова, А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм [Текст] / А.Б. Ботникова. - Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2003. - 342 с.
6. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое [Текст] / Л.Я.Гинзбург. - Ленинград: Советский писатель, 1979. - 223 с.
7. Карельский, А.В. Драма немецкого романтизма [Текст] / А.В.Карельский. - Москва: Медиум, 1992. - 336 с.
8. Литературные манифесты западноевропейских романтиков [Текст] / А.С.Дмитриева (сост.). - Москва: Издательство МГУ, 1980. - 640 с.
9. Тик, Л. Кот в сапогах [Электронный ресурс] / Л.Тик. - URL: http://royallib.com/read/tik_lyudvig/kot_v_sapogah.html (дата обращения: 10.11.2016)
10. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. [Текст] / Ф.Шлегель. - Москва: Искусство, 1983. - 479 с.
11. Duff, D. Romanticism and the uses of genre [Текст] / D.Duff. - Oxford: Oxford University Press, 2009. - 270 p.
12. Genette, G. Paratexts. Thresholds of interpretation [Текст] / G.Genette. - Cambridge: Cambridge University Press, 1997. - 453 p.
13. Stockinger, C. The Romantic drama: Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué, and Eichendorff [Текст] / C.Stockinger // The Literature of German Romanticism . - New York: Camden House, 2004. - P. 125-146

Функции диалога в пьесе Т. Дорн «Марлени. Прусские дивы, белокурые, как сталь»

Теа Дорн – псевдоним современной берлинской писательницы Кристины Шерер. В Германии, на своей родине, она известна прежде всего как автор детективных романов, многочисленных сценариев к телесериалам и телешоу.

В 2000 году в Гамбургском драматическом театре ставят первую пьесу Дорн, написанную еще в 1998, – «Марлени3. Прусские дивы, белокурые, как сталь». Эта незамысловатая комедия завоевала популярность сразу, как только была опубликована. Пятнадцать театров по всему миру заявили, что собираются ее ставить. И это не столь удивительно, как может показаться на первый взгляд. «Марлени» – небольшая пьеса, легкая для зрительского восприятия, наполненная сценами-эпизодами, понятными любому человеку. Но это не все. Пьеса Теа Дорн – это еще и умная, ироничная дискуссия о политике, искусстве, роли женщины. Все эти темы затрагиваются как бы вскользь, но при этом неизменно приобщают зрителя и читателя к размышлениям о них.

В России имя Теа Дорн малоизвестно. В настоящее время переведена только пьеса, поставленная в московском театре имени Гоголя, со Светланой Брагарник в роли Марлен Дитрих и Светланой Крючковой в роли Лени Рифеншталь.

Сюжет пьесы следующий: в квартиру девятилетней Марлен Дитрих через балконную дверь вламывается Лени Рифеншталь, которая моложе ее всего на год, за тем, чтобы уговорить Марлен сниматься в её новом фильме про амазонок «Пентесилея». Из-за фильмов, снятых для Гитлера и ставших признанным образцом пропагандистского кино, Рифеншталь многие годы не имела права ставить ничего, кроме фильмов про природу. А теперь, в 1992 году, когда происходит действие пьесы, ей разрешили снимать, но при условии, что главную роль сыграет Марлен Дитрих – в годы войны своеобразный «символ» борьбы с фашизмом. Но Дитрих уже не та красавица, какой была в молодости, и потому наотрез отказывается. В ходе разговора они обе вспоминают, как жили до и во время Второй мировой, как это повлияло на их жизнь, говорят о самых ярких своих впечатлениях, вспоминают старые обиды. Марлен в итоге соглашается сниматься, ей становится всё равно, но тут Лени начинает пробы, говорит о том, сколько предстоит тренировать Марлен, чтобы она смогла сыграть предводительницу амазонок, и та сразу вспоминает все свои старческие болезни, что приводит к очередной перепалке. Потом они мирятся, однако в конце пьесы их планы рушатся в связи со смертью Марлен.

Малоизвестность Т. Дорн в читательской среде корреспондирует и с ее малоизученностью в литературоведении, где интересующей нас пьесе посвящена только статья исследовательницы И.С. Киселевой [4]. Ее работа представляет собой комплексный анализ разных уровней организации произведения, среди которых его жанр, игровой характер действия, особенности хронотопа, специфика внешнего и внутреннего конфликта. Главную свою задачу автор статьи видит в том, чтобы доказать важность

³ Название «Марлени» представляет собой слияние (контаминацию) имен главных героинь произведения: *Марлен* (Дитрих) и *Лени* (Рифеншталь). Поэтому в других источниках можно встретить написание *МарЛени*.

комической составляющей в пьесе, чему, собственно, и подчинен анализ вышеупомянутых аспектов.

Среди прочего И. С. Киселева отмечает специфичность построения диалога в пьесе, обозначает его близость к драме абсурда, но не углубляется в изучение речевого взаимодействия персонажей: «Совершенно особым образом строится в пьесе диалог. Каждая из героинь замкнута в своем собственном мире, в себе со своими проблемами. Когда они говорят, то совершенно не слушают и не слышат друг друга. Этот типичный прием драмы абсурда многофункционален. Он указывает на противопоставленность героинь, их нахождение в разных мирах. Комический контраст представляет собой содержание реплик, которые героини произносят в одно и то же время, не слушая друг друга. Так, Лени вдохновенно рассуждает про гордое и отважное племя амазонок, которое собирается показать в фильме, Марлен в это время рассматривает свою грудь: “*Nat nie jemand gemerkt, was ich für Hängetitten hatte. War mein bestgehütete Geheimnis*”» [4, 12].

Как видим, в своей статье И. С. Киселева хотя и подчеркивает многофункциональность использования псевдиалога, на котором строится большая часть речевого взаимодействия персонажей в психологическом гротеске (авторские определение жанра) Т. Дорн (сам термин, кстати сказать, в статье не используется), но внимание акцентирует лишь на его комической направленности.

В данной статье мы попытаемся восстановить этот пробел, сначала выделив и обозначив основные характеристики «диалога глухих», а затем проанализировав его функции. Для начала проанализируем некоторые из существующих в отечественном литературоведении определений данного понятия.

Общеизвестно, что первым внешним признаком драматического диалога является его разбивка на реплики. Тексту пьесы, как отмечает М. О. Руднева, присуща «взаимообусловленность синтаксической структуры реплик собеседников, объединяющая диалог в единое целое» [6, стлб. 669-670]. Однако реплицированная речь не всегда является диалогической, о чем доказательно пишет, например, В. Е. Хализев [7]. Да, в диалоге каждая реплика стимулируется предшествующей. То есть, если один участник диалога задает вопрос, это подразумевает, что второй или ответит ему, илиотреагирует в соответствии с речевой ситуацией. Но этого может и не происходить, если каждый из участников слышит только себя. Тогда и рождается псевдиалог.

О псевдиалоге (правда, заменяя его термином «диалог глухих») как о литературном приеме, характерном для театра XX века, рассуждает Е. Г. Эткинд, который определяет его в качестве «разговора, в котором собеседники словно «не слышат» друг друга, говорят мимо и (по разным причинам) в словах формулируют совсем не то, что ощущают». Далее Е. Г. Эткинд отмечает (и эта мысль для нас чрезвычайно важна), что художественный эффект псевдиалога может быть как комическим, фарсовым, так и драматическим или трагическим [8, 118].

О функциях «диалога глухих» пишет также О. В. Бойко [2]. Предметом изучения в ее работе является коммуникативная игра как возможная реализация ситуации непрямо́й коммуникации, одной из типизированных структур которой, можно считать игру в «диалог глухих». По мнению исследовательницы, цель такого диалога – обозначить обоюдное непонимание персонажей, а также показать разницу в точках зрения участников коммуникации. Речевое поведение Костика, главного героя пьесы Л. Зорина «Покровские ворота», определяется О. В. Бойко как кооперативно-актуализаторское, лидерское, коммуникативное, а поведение его оппонента Велюрова как центрированное, зависимое, ограниченное «языковым» уровнем. Но именно эта центрированность, понимаемая вслед за К. Ф. Седовым в качестве «установки на себя при игнорировании партнера

коммуникации» [3, 41], и позволяет рассматривать диалоги данных персонажей в пьесе как «диалоги глухих».

Известный французский искусствовед П. Пави в своем популярном «Словаре театра» статью о диалоге дробит на семь независимых частей, в одной из которых (Диалог в семантической теории речи) вводит понятие глобального контекста драмы, подразумевающего «всю совокупность реплик персонажа/персонажей». По этому признаку весь текст пьесы может быть определен как либо монологический, либо диалогический. В диалогической драме возможны три типа диалога: обычный («часть контекстов субъектов диалога является общей»); многоголосый (музыкальный, в котором «контексты практически идентичны») и собственно псевдиалогичный («диалог глухих», где «контексты совершенно чужды друг другу: даже если внешняя форма текста является диалогом, на самом деле это всего лишь наложение монологов»). Этот тип «встречается в постклассицистической драматургии, в тех случаях, когда отсутствует диалектический обмен между персонажами и их речью (Чехов, Беккет)» [5, 76].

Отсутствие понимания между субъектами речи в качестве отличительной черты псевдиалога подчеркивает и М. М. Бахтин. «Диалог глухих», по определению философа, это одна из форм, в которых представлены «нулевые диалогические отношения: имеется реальный диалогический контакт, но нет никакого смыслового контакта между репликами (или контакт воображаемый)» [2, 332].

Итак, опираясь на обзор теоретических работ, связанных с понятием «диалога глухих», выделим его основные характеристики:

- нарушение взаимообусловленности синтаксической структуры реплик собеседников (М. О. Руднева);
- отсутствие смыслового контакта между репликами при сохранении внешнего диалогического контакта (М. М. Бахтин);
- выражение в словах (формулирование) того, что не ощущается (Е. Г. Эткинд);
- центрированное речевое поведение, то есть игнорирование реплик партнера по коммуникации (О. В. Бойко);
- отсутствие общего контекста, диалектического обмена между персонажами и их речью (П. Пави).

Рассмотрим несколько эпизодов пьесы, чтобы посмотреть, какую роль играет в них псевдиалог и как реализуется его художественная функция. Е. Г. Эткинд упоминает, что диалог глухих в качестве художественного приема может быть использован для создания как комического, фарсового, так и драматического и даже трагического эффекта. В рассматриваемой пьесе, по нашему убеждению, большое значение имеет именно чередование комического и трагического элементов.

Так, например, в диалоге, приведенном в цитате И. С. Киселевой, мы видим, что у Марлен нет доверия к словам Лени, поэтому она сопротивляется уговорам подруги. И, более того, перебивает ее, высказываясь на совершенно другую тему. Этот вариант построения диалога некоторые исследователи возводят к используемому Г. Флобером методу контрапункта. Суть последнего заключается в наличии в тексте «параллельных переплетений и прерываний двух или нескольких разговоров или линий мысли»⁴.

Собеседницы не слышат друг друга, каждая говорит о своем, но при этом несоответствие вклинивающихся реплик создает особый художественный эффект: читатель или зритель чувствует утопичность слов Лени тем больше, чем низменнее рассуждения Марлен.

⁴ См. об этом: Иностранная литература, 1997, № 11. (Г. М. Дашевский о романе Г. Флобера «Мадам Бовари») / <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/11/master03.html>).

Отношение последней к идее подруги снимать фильм про амазонок ироническое, она не верит в серьезность намерений Лени: «Ты хочешь снять фильм, где я со стадом одичавших спортсменов охочусь на греческих атлетов. И вдобавок верхом на лошади! Что за бред, в самом деле. Ну, скажи на милость, кто станет смотреть такую чепуху?» [1; 7].

За этим следует эпизод, в котором тот же прием, когда реплики каждой героини складываются в реплицированные монологические высказывания, выполняет совершенно другую функцию. Из-за начала войны Рифеншталь не удалось продолжать работу над «Пентесилеей» – Лени из пьесы Теа Дорн говорит так: «Началась эта вонючая война и всё мне испортила» [1; 7]. В отличие от Лени, для Марлен это было «лучшее время». Она вспоминает о песнях, которые пела на фронте, и теперь уже не Лени, а она пускается в воспоминания (своего рода мечты-воспоминания о блистательном прошлом), а подруга то и дело вмешивается в ее рассказ и говорит об ужасах войны, будто совсем не слыша Марлен. На этот раз метод контрапункта задает трагический пафос восприятия, точнее сказать, трагически-романтический.

В этом коротком диалоге показаны обе стороны войны. «Тупая резня. Без смысла и формы. Без какого бы то ни было чувства ритма и стиля» [1; 10]. С одной стороны, Лени отказывает войне в эстетической составляющей, в красоте, но, с другой стороны, сам ее взгляд – это холодный, несколько отстраненный взгляд художника; режиссера, снимающего панорамные кадры. То есть уже эстетика.

Иное отношение к войне у Марлен:

Марлен (надев старую каску): Впервые в жизни я чувствовала, что делаю не только эти дурацкие фильмы, но и наконец, что-то настоящее [1; 11].

Именно военное время дало героине возможность делать кино, сделалось способом самовыражения и «чем-то настоящим». Ей доставляло удовольствие флиртовать с солдатами («Мне всегда было весело с этими парнями»), выступать для них.

В ответ Лени вспоминает о гибели своего брата, вспоминает в выражениях, более сдержанных, чем реплики Марлен. Война и всё, что с ней связано, для нее является чередой трагических, «странных совпадений». Марлен поет жизнерадостную песню, а Лени скупко констатирует, что ее брата «в клочья разнесло гранатой» [1; 12].

Итак, приведенный краткий анализ диалогового пространства пьесы Теа Дорн «Марлени. Прусские дивы, белокурые, как сталь» позволяет нам утверждать, что ведущим приемом в построении речевого взаимодействия главных персонажей является псевдиалог, выполняющий в произведении несколько функций.

Во-первых, он создает в пьесе как комический, так и трагический эффект.

Во-вторых, благодаря тому, что героини транслируют одновременно каждая свою точку зрения, не слушая собеседницу и контрапунктом вклиниваясь в монолог собеседницы, в рассматриваемой пьесе возникает объемное, многоаспектное представление о реальной действительности в целом и о военном времени в частности.

В-третьих, этот прием обнаруживает противоречия, лежащие в основе межличностного конфликта пьесы.

В-четвертых, особый характер диалога в пьесе проявляется на уровне не только речи, но и действия.

Список литературы:

Дорн Т. Марлени. Прусские дивы, белокурые, как сталь» [Электронный ресурс]: <http://www.rangir.ru/simple/marleni-prusskie-divi-belokurie-kak-stale/main.html> (дата обращения: 29.04.2016);

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996-2002.
2. Бойко О. В. Коммуникативная игра в «диалог глухих» (на материале пьесы Л. Зорина «Покровские ворота»): Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Выпуск № 45, т. 19, 2007.
3. Киселева И. С. Жанровые особенности пьесы Т. Дорн "Марлени. Прусские дивы, белокурые, как сталь" // Вестн. Иванов.гос. ун-та. Сер.: Гуманит. науки. – Иваново, 2011.
4. Пави П. Словарь театра : Пер. с фр. / под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991.
5. Руднева М. О. Диалог // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 2. – М.: Сов. энцикл., 1978.
6. Хализев В. Е. Диалогическая речь и монологическая речь // Лингвистический энциклопедический словарь. — М., Сов. энцикл., 1990.
7. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психоэтики русской литературы 18-19 веков. М., 1998.

СЕКЦИЯ 2. Исследования художественных концепций и общие проблемы интерпретации литературных произведений

Zholobovsky Ilana

Supervisor: Ferencz Győző

ELTE (Budapest)

Irish Keening: "Caoineadh Airt Uí Laoghaire" (Lament for Art O'Leary)

The subject of this paper is the tradition of Irish keening examined through the poem "Lament for Art O'Leary" written by Art's wife Eileen Dubh O'Connell in 1773 upon her husband's death.

The ancient act of Irish keening can be quite eccentric and astounding. In the written form I am deprived of the ability to present the wake audibly or visually, therefore I would like to turn to an Irish playwright, John Millington Synge and his book "The Aran Islands" where he depicts the process of keening:

While the grave was being opened the women sat among the flat tombstones, bordered with a pale fringe of early bracken and all began the wild keen, or crying for the dead. Each old woman, as she took her turn in the leading recitative, seemed possessed for the moment with a profound ecstasy of grief, swaying to and fro, and bending her forehead to the stone before her, while she called out to the dead with a perpetually recurring chant of sobs.

All round the graveyard other wrinkled women, looking out from under the deep red petticoats that cloaked them, rocked themselves with the same rhythm, and intoned the inarticulate chant that is sustained by all as an accompaniment ...

The morning had been beautifully fine, but as they lowered the coffin into the grave, thunder rolled overhead, and hailstones hissed among the bracken. In Inishmaan one is forced to believe in a sympathy between man and nature, and at this moment, when the thunder sounded a death-peal of extraordinary grandeur above the voices of the women, I could see the faces near me stiff and drawn with emotion.

When the coffin was in the grave, and the thunder had rolled away across the hills of Clare, the keen broke out again more passionately than before. (Synge 1992, 36-37)

Synge describes here a tradition that has been part of Irish cultural rituals since the Middle Ages. As Lysaght states, since the twelfth century Irish lament of the dead has been a subject to both fascination and shock to the outsiders of the culture. From at least the seventeenth century laments were also a reason for disdain of the Catholic church and finally in the nineteenth century, collected from the oral tradition, laments started to be published. (Lysaght 1997, 65)

According to McCoy, there are three other types of lament except for keening, or caoineadh. However, it is only keening that is performed by women and that takes place in front of a dead body. And despite the efforts of researches armed with sound recording equipment, keeners refused to demonstrate their art for just academic purposes, so to say. Because, according to a superstition, unreasonable keening could attract death. Which means that existing recorded fragments were obtained rather sneakily and during funerals.

From the materials that are actually available for inspection one can make out that Irish keeners had a strict tradition to follow and chose the same themes and motifs. They would use recitative style that has a falling type of inflection at the end of each line. Metre with short lines with two or three stresses that are linked by end-rhyme and that have the arrangement of stanzas of uneven length – that is what gives keen a breathless and raced style. Also, keen has a three-part structure: the salutation, the verse, and the cry (taken up by the mourners). The salutation could be both sung or spoken and would have the repetition of the name of the deceased person. The component that follow, the verse, was more similar to Latin plainsong rather than to something traditionally Irish. The cry part, performed by the mourners, would normally say something like “alas alas”. (McCoy 2009, 211)

The process of keening was extravagant, daunting and liberating. The keeners help the community close to the deceased to go through the important process of obtaining a closure after someone’s death. As Angela Bourke has stated in her work “The Irish traditional lament and the grieving process”, there is a certain level of denial in Eileen O’Connell’s words, she calls on the dead man to rise and come home (a quite common motif in laments). (Bourke “Lament” 1988, 288) The exhibited denial is nothing else but one of the five stages of loss identified by Elizabeth Kübler-Ross, the full list being the following: denial (accompanied by isolation), anger, bargaining, depression, and, finally, acceptance. As she notes, the emotions for the deceased that can be considered “angry” can often be repressed or hidden (Kübler-Ross 2009, 4), and keening helps to process them.

In these poems there is no hint to the Christian concept of afterlife, death is treated as final and irreversible. Bourke claims that the lamenting, keening woman, as the mistress of the ceremony, bears the role of a “psychopomp” that is responsible for the transition – some compare her to a shaman – and after all she does stand somewhere between the living and the dead. (Bourke “Working and Weeping” 1988, 12) A keening woman (bean chaointe) immersed herself in an exclusive state of “divine” madness which gave her social privileges “to express the collective outpouring of grief through her voice and body, leading the community in a public expression of sorrow and lament”. (McCoy 2009, 207) Bourke goes as far as stating that bean chaointe even played a role of a tragic actor. As mentioned above, Kübler-Ross’s stages include the phase of rage and anger. Keeners are free in their expression of negative emotions. They scream, shout, beat upon the coffin with their fists, they curse, they are barefoot and dishevelled, with torn clothes, messy hair – they are the representation of the chaos of death, a mirror of its uncontrollable power. (Bourke “Lament” 1988, 289)

Such looseness and social laxness allowed the keeners to pass very harsh judgement on various topics during their keen. A keener would openly articulate all the wrongs that could have been perpetuated against herself, against her community and, of course, the keened dead. She could turn against anyone who deserved criticism. For example, a “fight” with other keening women is often present – in case of “Lament for Art O’Leary” Eileen is reprimanded by Art’s sister for having been in bed at mid day when the news of his death has been delivered to her. Even the dead being mourned could have been targeted for criticism, and such grand things as colonial power or the clergy.

Normally the primary keening woman would be a member of the deceased’s family, but if there was no relative for the task, someone else would be asked to do the job. It was also common practice to hire keeners. These performers then would normally be paid for their work. That could be something controversial in the eyes of many observers, something to be seen as the proof of the grief being inauthentic and the strength of it dependant on the provision given in return. But criticism didn’t only come from the onlookers. The clergy actively discouraged the practice of keening and even executed punishments: women were victims of corporeal and spiritual punishments, could be excluded from sacraments and masses, and could be excommunicated if they were considered to be severe offenders.

There could have been several reasons for the Church's problem with keeners, the fact that the practice bears pagan elements being one of them. Another objection that priests had was connected to the fact that the grief was exposed in ways that were not consistent with Christian belief in salvation and that the ways in which it was professed were inappropriate. What a paradox it is, however, that the keening women could see no contradiction due to the fact the oral Irish poetry represented the Virgin Mary as a keening woman, according to her words and her actions. (Conrad "Feminist perspectives" 2008, 42)

There have been multiple translations of "Lament for Art O'Leary" over the years, by such distinguished authors as Thomas Kinsella and Angela Bourke, but I would like to single out the one by Vona Groarke, who chooses to give more extensive passages to the voice of the sister. Here we can see an example of the tradition – two women have voices, both quite judgmental, and even of each other, with Art's sister putting the emphasis on Eileen's absence, contradicting the belief that Eileen was the first to find the body of Art. Groarke has a contextualized reading, she draws the reader's attention to the link between the fate of one family and the fate of the nation. As Lucy Collins states in her review of the work, in the opening part Groarke departs from repetition and opts for a rather meditative style, but further on "a more emphatic rhythm does reassert itself in the bitter personal energies of the poem". However, a mild allusive quality remains throughout. It is not only the energy of the performed line that is paid attention to, but also the image arrangement. Slow pace, more calculated weighting of the memories, an exposure of, as Groarke called it, "deliberate and artful" nature of the poem. For the closure of the poem she chooses a remarkable image of a heart as a chest with the lock rusted shut. (Collins 2010, 218)

Despite the strong possibility of contextual reading, and the connectivity of nation and family, Eileen is not keening (like the *aisling* poets) over some sort of a metaphorical death of a mythic Ireland. She laments her beloved, she cries over the corpse of her dead husband lying before her. It is not a love poem she composed, in the first part of the poem she recorded the history of the life she had with her husband, Art O'Leary. It is fascinating, and proves the point stated earlier, that even in this moment of grief and loss, Eileen refuses to romanticize her relationship with Art. She exemplifies and executes the space that lament leaves for discussion of the real relationship. (Marren 1993, 50-51)

In the second stage of lamentation, that occurred during the wake in the O'Leary home, before the removal of the body for burial Eileen's duty was to pay public honour and respect to the deceased by reciting his genealogy and recalling his nobility and wealth. At this point a sharp verbal conflict seems to take place between Eileen, as chief mourner and lamenter, and her sister-in-law. Addressing her deceased husband, Eileen goes against Art's sister's accusation that she went to bed on the night of his wake, which would have meant disrespect, making a point that it was necessary in order to calm the distressed children. An important part for a lament and that present in Eileen's too is her cursing Art's enemies, the person who informed on him and those responsible for his death.

Eileen's multi-levelled, personal, yet communal lament can offer interpretation in several ways. As Lysaght says, "it can be read as a public document in response to a public duty, one that is redolent of the political, religious and cultural antagonisms and tensions of eighteenth-century Ireland, and concerned, too, with the cosmic significance of death". But on top of that, it is also a celebration of Eileen's and Art's private moments. Eileen covers the whole spectrum of emotions while mixing her own improvisation and the lament's conventional features. She goes back to the tender familial memories but also draws the picture of herself as the keening woman in dismay. The wild image of a bloodied horse taking her to recover her husband's dead body. And her return out of that wilderness of grief, through her lament, and back into the world of living and civilised. (Lysaght 1997, 73)

Works cited:

1. Bourke, Angela. "Working and Weeping: Women's Oral Poetry in Irish and Scottish Gaelic", Angela Bourke lectures in the Department of Modern Irish at University College, Dublin, 1988, 1-17.
2. Bourke, Angela. "The Irish Traditional Lament and the Grieving Process". Women's Studies International Forum, 1988, 287–291.
3. Collins, Lucy. "Review of Lament for Art O'Leary". Irish University Review, 2010, 217–220.
4. Conrad, Kathryn. "Keening the Nation", Irish Literature: Feminist Perspectives, edited by By Coughlan, P. and O'Toole, Carysoft Press, 2008.
5. Kübler-Ross, Elisabeth. On Death and Dying: What the Dying Have to Teach Doctors, Nurses, Clergy and Their Own Families. Taylor & Francis, 2009.
6. Lysaght, Patricia. 'Caoineadh Os Cionn Coirp: The Lament for the Dead in Ireland'. Folklore 108 (1997): 65-78
7. Marren, Julie K. 'From Bean Chaointe to Fear Léinn: "The Lament for Art O'Leary"'. Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium, 1993, 49–53.
8. McCoy, Narelle Phyllis. "Madwoman, Banshee, Shaman: Gender, Changing Performance Contexts and the Irish Wake Ritual". Musical Islands, edited by E. Mackinlay, B. Bartleet & K. Barney, Cambridge Scholars Publishing, 207-221.
9. Synge, John Millington. The Aran Islands. London and Dublin: Elkin Matthews/Maunsel and Company, 1907; reprint Harmondsworth: Penguin Twentieth Century Classics, 1992.

Бекишева К.А

Научный руководитель: Полушкин А. С

ЧелГУ (Челябинск)

Мотив полета как метафора человеческой стойкости в контексте поэтики магического реализма в романе «Мистер Вертиго» Пола Остера

«Магический» реализм в литературе – явление не новое, корнями уходящее в двадцатые годы прошлого века. В начале своего пути он «блуждает» между живописью и литературой, пока прочно не обосновывается в «новом латиноамериканском романе», но и на этом его развитие не останавливается. Исследователи отмечают, что магический реализм становится интернациональным достоянием, проявляет себя в литературах Великобритании, Африки, США, Германии, России и других стран [4]. В связи с этим возникает вопрос об изученности данного явления не только в Южной Америке, но и в других регионах, в частности, в североамериканской литературе.

Специфика данного направления заключается в том, что магический реалист обязательно ищет ответ на самые сложные вопросы бытия и, в первую очередь, на вопрос о цели и смысле человеческого существования и человеческой деятельности не в социальных, а в космических измерениях, для этого обращаясь к мифу [2].

Главные же особенности поэтики магического реализма следующие:

- Показ сосуществования и взаимопроникновения двух реальностей: «низшей», первичной, вроде бы очевидной, но не подлинной, и «высшей», подлинной, на уровне которой теряют всякий смысл и значение стереотипы поведения [3].
- Специфическое использование категорий времени с целью раскрытия его субъективности и относительности.
- «Магическое» пространство не подчиняется законам детерминизма, живет по своей иррациональной логике.
- Жизнеподобие, наличие черт узнаваемой и конкретной реальности.
- Элементы фантастики играют подчиненную роль.

Данные черты мы можем обнаружить в произведениях не только латиноамериканских «магических реалистов», но и, в частности, североамериканских. Для примера обратимся к роману известного американского писателя-постмодерниста Пола Остера «Мистер Вертиго» (1994), где ключевую роль играет «чудесный» мотив полета, с помощью которого автор пытается ответить на вопросы, поставленные в произведении.

Пол Остер — американский романист, поэт, эссеист и переводчик. Большинство его романов написаны на стыке интеллектуального мейнстрима, детектива и магического реализма. Родился писатель в 1947 года в Ньюарке, штат Нью-Джерси. В 1970 году закончил Колумбийский университет, получив степень магистра искусств. С 1986 по 1990 год преподавал писательское искусство в Принстонском университете. Живет в Бруклине. Автор «Нью-Йоркской трилогии», «Тимбукту», «Храма Луны» [6].

«Мистер Вертиго» (1994) Пола Остера – это мемуары созданного писательским воображением Уолтера Роули, человека, который умел летать. Перед нами роман-псевдоавтобиография, роман-приключение, роман воспитания, основной мыслью которого является провозглашение неограниченных человеческих возможностей. Идея эта иллюстрируется жизнью главного героя, упрямого, неунывающего, острого на язык, умеющего не только покорять воздух, но и вставать с колен после очередных неудач.

Полет у Остера – это не только физическое, но и духовное качество человека, на которое, по глубокому убеждению автора, способен каждый. Умение подниматься над землей служит метафорой неисчерпаемости жизненной энергии людей и тесно связано с проблематикой произведения – проблемой равенства людей и проблемой преодоления жизненных трудностей.

Можно выделить несколько отличительных особенностей мотива полета:

Умение левитировать не рассматривается персонажами как нечто сверхъестественное, более того, по ходу чтения мы узнаем, что подниматься в воздух мог далеко не один Уолтер. Герой мыслит себя особенным, выдающимся, но не уродом с паранормальными способностями, которые проложили бы полосу отчуждения между ним и остальными людьми.

Кроме того, несмотря на достаточное число отсылок к христианской мифологии (от упоминаний рая и ада до хождения Уолтера над поверхностью воды), полет в сознании персонажей никак не связан с «даром Божиим», герой не воспринимается как ангел (сравнения, присутствующие в тексте, носят явно иронический характер).

Более того, мотив полета в «Мистере Вертиго» подвергается всевозможным снижениям, десакрализуется. Способности Роули служат одной цели – выступлению на сцене для зарабатывания денег, а сам процесс полета является плодом упорных тренировок и отточенных до совершенства приемов.

Мотив полета пронизывает все структурные уровни произведения. Во-первых, в контексте поэтики магического реализма он существует на двух уровнях – «низшем», в буквальном смысле, и «высшем», в переносном значении. На уровне низшей реальности он являет

собой способность главного героя взмывать над землей. На уровне высшей реальности он понимается метафорически, как способность человека, несмотря на жизненные невзгоды, вновь и вновь гордо поднимать голову навстречу солнцу.

Во-вторых, мотив полета обуславливает временно-пространственную организацию романа, о чем речь пойдет дальше. Время действия «Мистера Вертиго» – 20-30 годы XX века, время, лежащее на стыке двух очень разных эпох: девятнадцатого века с его суевериями, неуверенным и непостоянным любопытством и двадцатого века с его технологиями, строгими фактами и цинизмом. Это время болезненное и переломное: гангстеры, сухой закон, Великая Депрессия, и одновременно удивительное: Линдберг, совершающий первый беспосадочный полет через Атлантику, зарождение кинематографа. Выбор автора неслучаен: именно в такие переломные эпохи человек перестает доверять своему рассудку и становится готов положиться на интуицию, поверить в любое чудо, в том числе способность человека летать.

Как уже упоминалось выше, форма романа – автобиография Уолтера, которая, казалось бы, предполагает линейность временного потока. Однако при ближайшем рассмотрении время оказывается циклическим. Детство и подростковые годы главного героя сакрализированы, так как именно в этот момент он приобретает способность летать: вначале он сепаратизируется от обыденной обстановки его родного городка Сент-Луиса, после проходит инициацию, навсегда прощаясь со своим прошлым и «очищаясь» от своих привычных установок, чтобы возродиться в новом образе «чудо-мальчика». В процессе обучения левитированию, а после на многочисленных выступлениях Уолт то добивается успеха, то терпит сокрушительные провалы. Позже герой теряет способность летать, но вновь и вновь повторяет ту же схему, но уже в метафорическом плане: взлет – падение – взлет. В старости Уолт видит сны о своем детстве, о временах, когда учился летать. И тут же судьба подкидывает ему такого ребенка, каким он был когда-то, в котором он разглядывает огонек воли к жизни. Время замыкается в круг [5].

Место действия «Мистера Вертиго» – Северная Америка, США. Обширная земля континента, разнородность штатов дает автору возможность вписывать туда как обычные, так и магические пространства, которые тесно связаны с мотивом полета.

Свое детство, - имеющее особое значение, как уже говорилось, - Уолт проводит в Канзасе – локусе, качественно отличающемся от всех других. С первого момента герой понимает, что здесь все по-другому: «Для меня было ново все: и незнакомые запахи, и чужие звезды на небе. Если бы мне сказали, что я попал в Изумрудный город, наверное, я чувствовал бы себя точно так же» [1]. Дом мастера Иегуды расположен в степи, вдали от всего мира. И населен он весьма необычной семейкой: мамашей Сью, старой индианкой, пятнадцатилетним Эзопом, чернокожим юным гением, и мастером Иегудой, венгерским евреем с таинственным прошлым. Отдаленность фермы мастера Иегуды наводит на мысль о вневременности данного пространства. «Я жил с таким чувством, будто вдруг провалился в какую-то временную щель и оказался в каменном веке, в краях, где живут динозавры» [1]. Именно в таком удаленном и странном месте становятся возможным не только полет, но и другие необъяснимые с логической точки зрения вещи (например, все попытки мальчика сбежать оборачиваются ничем – ему мешает то внезапно налетевшая буря, то прочие загадочные обстоятельства).

Еще одна качественная характеристика пространства «Мистера Вертиго» – это пространственная вертикаль, дихотомия «верх-низ», причем «верх» рассматривает положительно, так как имеет нерасторжимую связь с полетом. «Канзасская степь ровная, чистая, как смерть, и когда ты пообживешься, то и сам поймешь: сбежать отсюда можно только вверх, только в небо, оно здесь тебе одно и друг, и помощник» [1]. Пустыня же, как стихия земли, наоборот, рассматривается исключительно отрицательно. Так, Аризоне даются такие характеристики: «Мы опять оказались в стране широких небес и огромных,

унылых пространств, и вездесущего воздуха» [1]. Там Уолт, уже лишенный дара полета, и подвергается очередному несчастью – умирает мастер Иегуда.

Таким образом, весь роман Пола Остера «Мистер Вертиго» можно рассматривать как метафору человеческой стойкости. Поэтика магического реализма играет при этом ключевую роль. Мотив полета – это то фантастическое допущение, которое определяет и хронотоп романа. Так, обращаясь к внерациональному способу восприятия мира, автор пытается ответить на важнейшие вопросы человеческого бытия.

Список литературы:

1. Остер, П. Б. Мистер Вертиго [Электронный ресурс]: Электронная библиотека ModernLib.Ru. – Режим доступа: <http://modernlib.ru/> (Дата обращения: 18.05. 2016)
2. Гугнин, А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления [Текст]: доклад / А. А. Гугнин. – Москва: Научный центр славяно-германских исследований. – 1998. – 117 с.
3. Гугнин, А. А. Магический реализм [Текст] // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. Ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – Москва: НПК «Интелвак». – 2001. – С. 246.
4. Маслова, Е. Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества [Электронный ресурс] / Е. Г. Маслова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – № 10. – 2012. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/magicheskiy-realizm-kak-paradigma-kulturno-hudozhestvennogo-soznaniya-sovremennogo-obschestva/> (Дата обращения: 18.05. 2016).
5. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский [Исследования по фольклору и мифологии Востока. Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького] - 2. изд. – Москва : Вост. лит., 2000. - 406, [1] с.
6. Пол Остер [Электронный ресурс]: Журнал Лаборатория Фантастики. – Режим доступа: <https://fantlab.ru/autor4155> (Дата обращения: 23.11.2016).

Зелькина П. А.

Научный руководитель: Доценко Е. Г.

УрГПУ (Екатеринбург)

Город и миф в романе М. Дрэбл «Мой золотой Иерусалим»

В XX веке осмысление понятия «город» происходит на стыке общественных и гуманитарных наук. Город с его традициями, архитектурой, ландшафтом, ремеслом и искусством, становится особым вместилищем культуры. В 20-е годы XX века это отмечает отечественный культуролог Н.П. Анциферов: «Города – это центры тяготения разнообразных сил, которыми живет человеческое общество. В городах зародилась все возрастающая динамика исторического развития. Через них свершается раскрытие культурных форм» [6; 17]. Для объяснения образа города как мифологемы

литературоведение середины XX века выдвигает семиотический подход. В соответствии с ним город определяется как «текст, знаковая система», которая является «носителем и транслятором культурной информации» [7; 224]. Для французского философа - постструктуралиста Р. Барта знаковая, коммуникативная система является источником сообщений – мифов. Соответственно, город наряду с другими «системами» – СМИ, рекламой, литературой – также становится источником для мифологизации: «мифом может стать все, что покрывается дискурсом» [4; 265].

В 1967 году английская писательница М. Дрэббл пишет роман «Мой золотой Иерусалим», в названии которого выведен образ «золотого Иерусалима». О своем отношении к возможностям мифологизирования автор говорит в интервью 2014 года: «Для меня совершенно естественно интерпретировать то, что происходит сейчас в терминах мифологии. У нас возникают новые идеи. Часть того, что мы читаем в классической литературе, не соотносится с нашей жизнью, но всё же, многие женщины-писательницы и женщины-поэты перевернули [миф] с ног на голову и рассказали эти истории с другой точки зрения. Я нахожу это увлекательным. Но, по-видимому, естественно сегодня включать жизни женщин в контекст того, что было раньше, – для контраста или развития» (перевод мой, П.З.) [11].

В соответствии с религиозной и культурологической традицией, семантика золота связывает два образа Иерусалима: ветхозаветный и новозаветный. Нужно отметить, что образ «золотого» Иерусалима сначала возникает в священном писании иудеев: это именно «земной» Иерусалим, сияющий «золотыми» постройками в честь бога, избравшего своим народом евреев. У христиан «золотым» в значении «сияющим» является Небесный Иерусалим из Откровения Иоанна Богослова, возникший в качестве нового города для спасшегося человечества. В 21 главе апостол дает описание «небесного града»: «Он имеет славу Божию. <...> город был чистое золото, подобен чистому стеклу» [8; 1344]. С одной стороны, это Божий град, в котором христианам даруется «неизменяемый и общий свет всем» (Глава 1. Книга 11) [3], свет божественной истины, с другой, это Святой град Богом избранных иудеев. Это место «обетовано» Богом для лучшей жизни всего человечества.

В современном восприятии этот город продолжает оставаться в сознании людей местом «обетованным», желаемым, местом духовного очищения и достижения счастья. Однако эти представления упрощаются, и «золотой Иерусалим» превращается уже в новый миф о счастье, нежели в традиционном религиозном понимании. Происходит социокультурная мифологизация города, которая определяет подход к осмыслению действительности современными писателями. Как отмечает исследователь Т.В. Филимонова, мифологема Иерусалима отражает «стремление авторов <...> сравнить свою современность с миром света и благополучия, миром красоты и гармонии, связываемым с образом Иерусалима» [9; 152].

Повествование романа «Мой золотой Иерусалим» начинается с введения образа главной героини – Клары Моэм. Первые главы романа показывают ретроспективу жизни героини до основных событий романа. Семья Клары жила в Нортэме, городе на севере Англии. Типичность этого городка читателю представляется вполне ожидаемой: нравы, царящие в нем, обыкновенны для удаленной от столичных влияний провинции. Будучи школьницей, Клара хорошо училась, имела способности к предметам, однако мать скептически относилась к успехам дочери. В понимании миссис Моэм, ум являлся скорее помехой в жизни, все равно человеку суждено закончить свой век там, где он родился. Скептическое, в действительности, притязательное, в чем-то мелочное, поведение матери, близких и соседей сформировало у девочки представление, что Нортэм – это утрюмый и завистливый город, в котором люди не готовы сопереживать и любить, искренне интересоваться жизнью других и уметь заинтересовать своей личностью другого. Юный возраст героини, семейные взаимоотношения и внутренний разлад определили мечту

Клары: вырваться из рамок провинциального уклада жизни, связанного традициями крепче, чем незримая столица. Поступив в Лондонский университет, девушка утвердилась в мысли о том, что «их прежний образ жизни вовсе не единственно возможный в Англии» [1; 11].

В детстве она не раз пела псалом Дж. М. Нила о «лучезарном граде» Иерусалиме с его «дивными пределами», «мирскими уладами» и «сияньем славы» [1; 46]. Но «ей представлялся не город на небесах, с жемчужными воротами, хрустальными стенами и золотыми башнями, а самое что ни на есть земное воплощение рая, где в прекрасных домах жили прекрасные люди и беседовали о прекрасных вещах» [1; 46]. Образ «Небесного Иерусалима» сместился в образ земного, «золотого» города и воплотился в образе английской столицы. Все, что вызывало в душе Клара восхищение, восторг, даже зависть, – разного рода эмоциональность перед городом-мечтой – материализовано в тексте семантикой сияющего, золотого. На языковом уровне это развивает в романе мифологему «золотого Иерусалима». В речи повествователя находим подобные высказывания: «<...> for at that age all people who were not from Northam seemed at first sight equally *brilliant* («блистательными» – перевод мой, П.З. здесь и далее), *surrounded as they were by a confusing blur of bright* («яркое» – перевод мой, П.З.) *indistinct charm*» [2].

Основные события романа связаны со знакомством Клара, уже студентки в Лондоне, с семейством Денэмов, полнота образа которого раскрывается вместе с описанием их дома. В доме Денэмов показано изобилие всевозможных предметов интерьера, привлекающих внимание Клара: картины и пианино, напоминающие нам о том, что в той или иной мере Денэмы связаны с миром искусства, а также зеркала, вазы, камин и невиданные ставни. Интерьер дома Моэмов тоже состоял из многочисленных вещей, но, по мнению Клара, бывших безвкусными атрибутами современного мира, которые отражают сущность их хозяев. Безвкусность, банальность и шаблонность – такие слова возможны в субъективном взгляде героини не только на родной дом, но и на образ жизни в нем. Дом Клелии Денэм, подруги Клара, поражает обилием пространства: «обширный и очень высокий зал», «множество дверей» [1; 139], зеркала, ниши, большой аквариум. По сравнению с ним дом Моэмов в Нортэме был подобен замкнутой клетке: «узкая кровать», «тесная комната», «квадратный садик» [1; 39]. Комната Клелии – это целый мир чудес, детства и воспоминаний, в котором также находится много разных предметов: это книги, «фотографии, письма, открытки» [1; 133], старые игрушки. Все эти вещи связывают прошлое и настоящее героини: «они хранили счастливые воспоминания о давно ушедшем времени» [1; 134].

Благодаря вхождению Клара в пространство Денэмов, ее представление о мире действительно становится шире и вольнее. Образ этого «золотого» Иерусалима здесь с особым вниманием автора поддерживается семантикой света и золота: фразой «*dazzling* («ослепляющими») and amazing were the objects» [Drabble] (**«ослепляющими и удивительными вещами»**) и дальнейшим перечислением элементов интерьера и обстановки: «*gilt-framed* («позолоченное») *armchair*» (**«позолоченное кресло»**), «*room ... so full ... refracted angles of light*» («изломанными лучами света» – перевод Н. Муриной [Дрэббл 2008: 139]), «*goldfish*» (золотая рыбка), «a huge oval *gold* (**«золотое»**) *mirror, with an eagle* (**«золотое зеркало с орлом»**) («орлом», в соответствии с римской традицией его образ связан с величием, властью, победой) *adorning it*» [2]. В статье *Rereading: Jerusalem the Golden* автор отмечает, что Клара испытывает влечение к «блестящей поверхности» («*shiny surfaces*») [10]. Это можно связать с тем, что героиня наблюдает окружающий мир, отличный от ее домашнего пространства, и не может отказать себе в удовольствии насладиться «мирскими уладами» [1; 46] мира «золотого Иерусалима». Когда девушка иной раз прогуливалась по фешенебельной Бонд-стрит, даже тротуар которой героиня мысленно именовала золотым, Клара задумывалась о том, что обаяние этого «золотого» мира может объясняться его нескрываемой роскошью [1; 160]. Но теперь ей сложнее было

сопротивляться обстоятельствам, которые, казалось бы, играли главную роль в осуществлении ее мечты.

Образ «золотого Иерусалима» создается не только на уровне декора, но и описании духовной связи внутри семьи, которая выражалась и во внешнем сходстве младшего поколения Денэмов. Для Клары это было словно «the radiant intimacy» («сияние взаимной близости» – перевод Н. Лебедевой [1; 155]). Все «были постоянно связаны друг с другом сложной изменчивой системой пересекающихся и расходящихся в разные стороны нитей» [1; 154].

Для героини встреча с этими обаятельными и оригинальными людьми становится судьбоносной. Именно здесь, в доме Денэмов, Клара наблюдает воплощение своей детской мечты: в прекрасном доме живут прекрасные люди и беседуют о прекрасных вещах. И она среди этих «сияющих», избранных людей.

Идейно-образующая функция образа «прекрасного» дома Денэмов важна для понимания мифологемы «золотого Иерусалима». Здесь важным будет уточнить, как в отечественном литературоведении рассматривается этот вопрос. А. Благовещенская говорит о том, что дом Денэмов – это только «выход в мир Иерусалима» [5; 104], а они сами – только часть этого мира. По мнению исследователя, Денэмов нельзя отделить от их золотого интерьера, великолепного дома [5; 104]. Для семейства Денэмов их дом – этот «пуп земли», что опять же возвращает к образу Иерусалима, но в действительности он оказывается «золотой клеткой». Герои, живущие вне его стен, несчастливы и не способны устроить собственную жизнь, создать очаг, подобный домашнему.

Мир избранных, как правило, трудно достижим. Неслучайно дом стоял на «одном из крутых склонов» [1; 129], располагающемся в Хайгейте, районе с сообразным названием. В земном Иерусалиме религиозная традиция требовала устраивать на возвышении богослужебные сооружения, в «золотом Иерусалиме» современности так располагают дома обеспеченных людей. Так для Клары Денэмы становятся «недостижимым идеалом» жизни, о которой она мечтает [5; 104].

Отечественный исследователь Т.В. Филимонова в диссертационной работе 2009 года связывает духовные искания героини, современной девушки 1960-х, с понятием свободы [9; 142]. Ее пространственным воплощением Дрэббл избирает совсем другой город – Париж, который так же становится воплощением мифологемы «золотой Иерусалим».

В романе это не культурная столица, а, по словам Габриэля, возлюбленного Клары, «город, в котором живут» [1; 235]. Именно жить «по-настоящему» в нем хотела и Клара. Уже во время первого знакомства с городом героиня чувствовала, что должна была здесь «переродиться» [1; 92]. Парижская улица была «словно зачарованная карусель обнаженных тел, огней, людей, реклам» [1; 95]. Ощущение свободы и бунта, противостоящего всем запретам, и, как следствие, собственные необдуманные поступки воодушевили Клару: «она чувствовала, что наконец-то живет по-настоящему; этот вечер, столько в себя вобравший, дал ей что-то такое, чего она жаждала всю жизнь» [1; 103].

Явное противопоставление в романе «земного» и «небесного» начал в образах городов наводит на мысль о христианской идее «града земного» и «града божьего», развитой средневековым богословом-философом Аврелием Августином в своем труде «О граде Божием» (413-427 гг.). Согласно ему, если человек выбирает жизнь блаженную, то это значит, что он должен встать на путь душевного спасения, полагаясь на добродетель и благочестие. Согласно Августину, этот же путь приведет человека к «царству божьему», «царству небесному». Если же человек ведет греховную жизнь, в том числе «гоняясь за земными радостями и стремясь к предметам преходящим» (Глава 1. Книга 4) [3], то его неминуемо ждет божественное наказание: остаться в «граде земном», символизирующем настоящее, а не будущее, преходящее, а не вечное. В романе Дрэббл жизнь Клары,

свободной от многих догм, оценивается с позиции современности. В качестве наказания за стремление к «земным радостям» героиня ощущает тяготившие ее семейные связи.

Город и миф в романе «Мой золотой Иерусалим» позволяют М.Дрэббл, пишущей о частной жизни одного человека, отразить общественные изменения в сознании всего общества послевоенного времени. Героиня романа, не имеющая четких духовно-нравственных ориентиров, на основе книжных образов выстраивает свое представление о мире, которое сводится к буржуазному благополучию. Образ «сияющего», «небесного Иерусалима» из псалма Дж. М. Нила трансформируется в образ земного, «золотого» города, воплощенного в образе Парижа и Лондона, который, в свою очередь, реализуется в образе идеальной во всех отношениях семьи. Вместе с тем включение мифологемы Иерусалима в произведение позволяет писательнице не только противопоставить собственное время предшествующей эпохе, но и показать с ней связь, включая жизнь современницы в широкий культурный контекст.

Список литературы:

1. Дрэббл М. Мой золотой Иерусалим. Пер. с англ. Н. Муриной (главы 1-5), Н. Лебедевой (главы 6-9). СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 288 с.
2. Drabble M. Jerusalem the Golden. Penguin Classics, 2011. – 173 p. – URL: <http://www.twirpx.com/file/1765893/>
3. Августин А. О граде Божием. – URL: http://az.lib.ru/a/awgustin_a/text_0427_de_civitate_dei-1.shtml
4. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. – С. 265-323.
5. Благовещенская А.А. Своеобразие стиля художественной прозы Маргарет Дрэббл 1960-70-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 : Казань, 2004. – 169 с.
6. Гранкина Е.А. Гуманитарное пространство города: хронотоп, институты, «гении места» : дис. ... канд. культурологии : 24. 00. 01 : Саранск, 2016. – 165 с.
7. Мастеница Е.Н. Культурное пространство города: пути постижения и интерпретации // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 212, СПб.: 2015. – С. 223-237.
8. Откровение ап. Иоанна Богослова 21:11, 18, 19, 21 // Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. М.: Российское Библейское общество, 2014. – С. 1344-1345.
9. Филимонова Т.В. Проблемы интеллектуальной и нравственной свободы в творчестве Маргарет Дрэббл 1960-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 : Санкт-Петербург, 2009. – 179 с.
10. Allardice L. Rereading: Jerusalem the Golden. The Guardian. 2 December. 2011. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2011/dec/02/jerusalem-golden-margaret-drabble>
11. Perović L. An interview with Margaret Drabble. The Believer. November. 2014. – URL: http://www.believmag.com/exclusives/?read=interview_drabble

Проблема передачи внутренних интертекстуальных связей при поэтическом переводе (на примере двух стихотворений Рене Шара)

В данной статье будет рассмотрено несколько возможных стратегий перевода двух стихотворений французского поэта Сопротивления Рене Шара. Свою поэзию он определяет как «распыленное стихотворение» («poème pulvérisé») или «слово-архипелаг» («parole en archipel») [2]. В исследовательской литературе его поэзию считают герметичной. Так, М. Ясонов отмечает: «Шар знаменит особой сконструированностью своей поэтики, в которой темы и мотивы варьируются, повторяются, обретая новый смысл; он был мастером соединять герметизм и обыденность таким образом, что всякий раз рождается новое поэтическое чувство» [7; 300]. Разумеется, такая герметичность, смысловая непрозрачность его текстов сильно усложняют задачу переводчика. Из всех возможных проблем, возникающих при переводе произведений Рене Шара, в данной статье мы остановимся лишь на одном явлении – внутренней интертекстуальности. Это явление заключается в появлении в одном тексте отсылок (в нашем случае – неявных) к предыдущим текстам того же автора. Передача таких межтекстовых переключений является одной из задач переводчика. Однако, чтобы эту задачу выполнить, переводчик должен прежде всего увидеть имплицитные интертекстуальные связи. Это возможно сделать на этапе предпереводческого анализа произведения. Ниже мы сравним несколько переводов на русский язык стихотворения Рене Шара «Allégeance», вошедшего в сборник «Повествовательный фонтан» («La fontaine narrative») 1947 года, чтобы обратить внимание на одну, кажется, никем не замеченную интертекстуальную параллель. Для начала приведем оригинал:

ALLÉGEANCE

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima?

Il cherche son pareil dans le voeu des regards. L'espace qu'il parcourt est ma fidélité. Il dessine l'espoir et léger l'éconduit. Il est prépondérant sans qu'il y prenne part.

Je vis au fond de lui comme une épave heureuse. A son insu, ma solitude est son trésor. Dans le grand méridien où s'inscrit son essor, ma liberté le creuse.

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas? [1; 219]

Приведем подстрочный перевод этого стихотворения:

На улицах города находится моя любовь. Не сильно важно, куда она идет в расколотом времени/в расколотое время. Она больше не моя любовь, каждый может с ней говорить. Она больше не помнит; кто в точности ее любил?

Она ищет себе подобного в обещании/желании взглядов. Пространство, которое она пересекает – это моя верность. Она рисует надежду и легко ее выпроваживает. Она решающая/преобладающая, хотя не принимает участия.

Я живу в ее глубине как счастливый обломок. Без ее ведома, мое одиночество – ее сокровище. На большом меридиане, где вписан ее взлет, моя свобода ее делает полной.

На улицах города находится моя любовь. Не сильно важно, куда она идет в расколотом времени/в расколотое время. Она больше не моя любовь, каждый может с ней говорить. Она больше не помнит; кто в точности ее любил и кто озаряет ее издали, чтобы она не упала?

Перед нами любовное стихотворение, написанное александрийским стихом. Лирический герой думает о своем чувстве, несмотря на то, что оно прошло («il n'est plus mon amour»), он все еще хранит верность («ma solitude est son trésor»).

Приведем вариант этого стихотворения в переводе М. П. Кудинова:

УТЕШЕНИЕ

Любовь моя бродит по улицам города. Разве имеет значение, куда она путь свой направила? Порвана времени нить. Не моя это больше любовь, может каждый с ней говорить. Обо всем позабыла она и не помнит, кто душу ей отдал.

Своего двойника она ищет теперь в обещании взглядов. Пересекает пространство, которое верность моя охраняет. Рисует надежду, стирает её беззаботно. Победоносная, не принимает участия в победах.

Я живу в глубине её, словно счастливый обломок кораблекрушенья. Неведомо ей, что мое одиночество стало богатством её. На меридиане великом, где взлёт её обозначен, моя свобода её разрушает.

Любовь моя бродит по улицам города. Разве имеет значение, куда она путь свой направила? Порвана времени нить. Не моя это больше любовь, может каждый с ней говорить. Обо всем позабыла она, и не помнит, кто душу ей отдал, кто светит ей издали, чтобы она не упала [6].

М. Кудинов в своем переводе не передал александрийский стих оригинала. Но зато он очень точно отразил размеренный, равномерный ритм первого, второго и четвертого абзацев, а также передал рубленый ритм третьего. Как и в оригинале, здесь идет чередование двух безударных и одного ударного слогов.

Из-за передачи ритма объем стихотворения в переводе стал больше. Довольно сильно изменен синтаксис. Но при этом передана образность, хоть и не так емко, как в оригинале. А поэзия Рене Шара отличается сжатостью.

Рассмотрим теперь стихотворение с точки зрения передачи смысла.

Важно отметить, что во французском тексте слово amour ('любовь') – мужского рода («il n'est plus mon amour»). Здесь речь идет именно о чувстве, о любви. Если бы слово amour здесь использовалось метонимически как именование любимой женщины, оно было бы женского рода⁵. В русском переводе появляется двусмысленность: слово любовь в обоих случаях женского рода и явно называет возлюбленную лирического героя.

⁵ Например, «elle n'est plus mon amour».

В предложении «Пересекает пространство, которое верность моя охраняет» искажен смысл. В оригинальном чувстве лирический герой приравнивает свою верность к пространству, которое его любовь пересекает. Здесь же совсем другие отношения между верностью и пространством: первое охраняет второе.

Также присутствует неточность в переводе предложения «Победоносная, не принимает участия в победах». В оригинале мы видим «Il est prépondérant sans qu'il y prenne part». Здесь имеется в виду то, что любовь не принимает участия в жизни лирического героя, но является решающей, господствующей⁶ (ср: jouer un rôle prépondérant 'играть решающую роль'). Слово *prépondérant* здесь имеет специфический стилистический статус, это возвышенная книжная лексика. В своем переводе М. Кудинов использовал слово из того же регистра – *победоносная*, но при этом теряется смысл. Игра с однокоренными словами (*победоносная*, *в победах*) оказывается неоправданной.

Теперь рассмотрим перевод этого же стихотворения, предложенный А. Марковым:

ВЕРНОСТЬ

На улицах города моя любовь. Неважно, что любовь приходит не ко времени. Неважно, что любовь не только моя, каждый может сказать «люблю». Зачем вспоминать об этом, когда можно просто любить?

Любовь ищет, с кем сравниться блеском взгляда. Любовь способна обжить только мою верность. Любовь ставит надежду в план, но легко пропускает этот пункт. Любовь приезжает раньше времени, но ничего себе не требует.

Я выгляжу рядом с любовью, как обломок старого корабля. Любовь не знает, какой клад одиночества у меня зарыт. По росту ему великий меридиан, а раскопает его лишь моя свобода.

На улицах города моя любовь. Неважно, что любовь приходит не ко времени. Неважно, что любовь не только моя, каждый может сказать «люблю». Зачем вспоминать об этом, когда любовью правит молния, которая хоть и вдалеке, но никогда не упадет [5].

При рассмотрении этого перевода создается впечатление, что переводчик не владеет французским языком на необходимом уровне. Смысл стихотворения полностью искажен. Здесь проблема даже не в буквализме, а в абсолютной неточности. «Peu importe où il va dans le temps divisé» здесь переводится как «неважно, что любовь приходит не ко времени», хотя буквально это предложение переводится как «не очень важно, куда она идет в расколотое время/в расколоте времени». «Зачем вспоминать об этом, когда можно просто любить?» – у переводчика, в оригинале буквально: «Она больше не помнит; кто в точности ее любил?» Такие искажения встречаются на протяжении всего текста.

Это можно было бы оправдать, если бы такие неточности были допущены ради передачи ритма, внутренней рифмы, аллитераций. Но здесь из выразительных средств только анафоры и несколько метафор («обжить мою верность», «ставит надежду в план», «любовью правит молния»).

Итак, мы рассмотрели два перевода одного и того же стихотворения. И ни в одном из них нет отсылок к другому стихотворению Рене Шара «Allégement». Нам же этот текст кажется ключевым для понимания предыдущего стихотворения. Приведем его оригинал:

⁶ См.: [4], статья *Prépondérant*.

ALLÈGEMENT

« J'errais dans l'or du vent, déclinant le refuge des villages où m'avaient connu des crève-cœur extrêmes. Du torrent épars de la vie arrêtée j'avais extrait la signification loyale d'Irène. La beauté déferlait de sa gaine fantasque, donnait des roses aux fontaines».

La neige le surprit. Il se pencha sur le visage anéanti, en but à longs traits la superstition. Puis il s'éloigna, porté par la persévérance de cette houle, de cette laine [1; 28].

Приведем подстрочный перевод:

Я бродил в золоте ветра, отклоняющий убежище деревень, где меня узнали сильные любовные страдания. Из разрозненного бурного потока прерванной жизни я извлек подлинное значение Ирен. Красота изливалась из ее причудливой оболочки, придавала розы фонтанам/источникам».

Снег его удивил. Он наклонился над уничтоженным лицом, испил из него не спеша суеверие. Затем он ушел, уносимый постоянством этой ряби, этой шерсти.

Теперь приведем перевод, выполненный нами:

УТЕШЕНИЕ

«Бродил я в золоте ветра, оставив оплот деревень, где познал я жестокой любви глубокие раны. Из хаоса прерванной жизни сумел я извлечь тот подлинный смысл, что имела она для меня, Ирен. Из её причудливой оболочки изливалась сама красота, словно роза забила фонтаном».

Но вдруг пошел снег. Он склонился к исчезающему лицу, испил из него не спеша наваждение. Потом он ушел, уносимый волнами и ветром, что неустанны.

Это стихотворение, вероятно, отсылает к одному факту из биографии Рене Шара. В августе 1937 года в Сересте (Прованс) Рене Шар знакомится с бельгийским поэтом-сюрреалистом Луи Скютенером (1905-1987) и его женой поэтессой и романисткой Ирен Амуар (1906-1994), в которую он влюбляется. Ирен Амуар – одна из важнейших фигур бельгийского сюрреализма, муза Рене Магритта. Через несколько месяцев после их отъезда из Сереста Рене Шар отправился в Гаагу следом за Ирен. Но ее муж пресек эту связь [3; 46, 47, 55].

Стихотворение построено на смысловом и образном контрасте двух частей. Первый абзац оформлен как прямая речь лирического героя: он страдает от страха быть преданным, ему не раз разбивали сердце («des crève-cœur extrêmes»). Но вот появляется Ирен, которая становится украшением его жизни («donnait des roses aux fontaines»).

Во втором абзаце о том же лирическом герое говорится в третьем лице, а «летние» образы бьющих фонтанов, тепла («l'or du vent», «roses») неожиданно сменяются снегом («la neige»). Образный ряд рисует картину расставания с Ирен: герой прощается со своей любовью и возвращается в то пространство на берегу моря, которое связано с любовными переживаниями.

Название стихотворения «Allègement» отсылает нас к названию «Allégeance». Это однокоренные слова, происходят от глагола alléger 'облегчать, успокаивать'. Слово

allègement может употребляться как в прямом, так и в переносном смысле ‘облегчение, утешение’. Слово allégeance тоже может иметь это значение, но существует еще два значения, которые усложняют смысл стихотворения: ‘верность вассала’ и ‘обязательство верности и подчинения (по отношению к государству)’. Это слово имеет юридическую окраску.

Попробуем пояснить, почему важно обратить внимание на окраску этого слова. В этом стихотворении мы встречаем довольно странное словосочетание: «signification loyale d'Irène». Слово signification одновременно может значить и ‘значение, смысл’, и юр. ‘вручение одной стороной в судебном процессе другой стороне какого-либо процессуального документа’; таким образом, в этом словосочетании скрывается игра слов, его можно понимать буквально как «подлинное значение Ирен» и небуквально – юридически. Релевантность этого второго значения поддерживается как языковой формой (слово loyal ‘верный, преданный, честный, подлинный’ родственно loi ‘закон’, и эта этимологическая связь во французском языке ощутима: этимологически прилагательное означает ‘законный, соответствующий закону’), так и внеязыковым контекстом создания текста (Скютенер был адвокатом, с юридической профессией была связана и Ирен: в 1937 году она работала в Постоянной палате международного правосудия в Гааге, как потенциальный адресат этого текста она несомненно уловила бы «юридический» подтекст фразы). Будучи прочитана сквозь призму «юридического кода», фраза создает образную основу для экспликации всей любовной драмы: Луи Скютенер и Шар оказываются двумя сторонами в судебном споре, а Ирен – предметом передачи от одного к другому. К сожалению, мы не нашли способ передать эту игру слов на русском языке. Кроме того, мы были вынуждены утяжелить синтаксис фразы (ср. варианты буквального: «подлинное значение Ирен», «подлинный смысл Ирен»).

Итак, мы настаиваем на том, что эти два стихотворения связаны. «Allègement» было написано первым, в 1938 году. Второе стихотворение – «Allégeance» в 1947 году. Особая прелесть этого второго стихотворения заключается как раз в этой смысловой и лексической переключке с первым стихотворением об Ирен. Сквозь призму первого стихотворения, как нам кажется, и должно быть прочитано второе стихотворение.

Возникает трудность, как передать эту переключку двух текстов. В обоих стихотворениях присутствует особая лексика, многозначность которой оказывается сложной (а порой и невозможной) для передачи на русский язык.

Связь двух стихотворений можно передать через названия – перевести одно из них как «Утешение», а для второго – использовать то же слово, но с усеченным окончанием – «Утешенье», чтобы не возникло путаницы, но ощущалась переключка. Также возможен вариант с названиями «Облегчение» и «Облегченье». Либо в названии может быть отражено имя возлюбленной Рене Шара. Например, «Allègement» перевести как «Утешение», а «Allégeance» – как «Утешение (к Ирен)», при этом в сноске дать переводческое примечание, ссылку на предыдущее стихотворение.

Также есть возможность отразить эту связь в примечании к тексту, перевода «Allègement» как «Утешение», а «Allégeance» – как «Верность» (если, например, эти два стихотворения находятся в одном поэтическом сборнике).

Список литературы:

1. Char R. Fureur et mystère. Paris, 1998. P. 219.
2. Marty É. René Char et la question de l'image [Electronic resource] // Pardès — Vol. 2 (2005). — №39. — URL: <http://www.cairn.info/revue-pardes-2005-2-page-59.htm> (дата обращения: 02.12.2016). — DOI: 10.3917/parde.039.0059.

3. Roux G.-L. La Nuit d'Alexandre, René Char, l'ami et le résistant. Paris, 2003. P. 46, 47, 55.
4. Trésor de la langue française informatisé / ATILF CNRS. — URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/prépondérant> (дата обращения: 02.12.2016).
5. Марков А. Один из разговоров с Рене Шаром [Электронный ресурс] // Интернет-журнал ГЕФТЕР. — URL: <http://gefter.ru/archive/13709> (дата обращения: 02.12.2016).
6. Шар Р. Утешение [Электронный ресурс] // Дайри.ру. — URL: <http://www.diary.ru/~Dichtung/p199225486.htm> (дата обращения: 02.12.2016).
7. Ясонов М. Шар: «Гонец в кровавой хватке западни...» // Поэзия французского сюрреализма. Антология. СПб, 2003. С. 300.

Ключина Е.Ю.

Научный руководитель: Полушкин А. С.

ЧелГУ (Челябинск)

Западное и Восточное начало в романе Исигуро Кадзуо «Не отпускай меня»

Важное место в современной литературе занимает творчество постколониальных писателей. Их уникальность заключается в том, что, находясь между двумя мирами и культурами, они создают поистине удивительные и самобытные произведения. Произведения, в которых обыденные для читателя вещи рассматриваются с совершенно другой, новой стороны.

Исигуро Кадзуо (р. 1954) – британский писатель японского происхождения. Его творчество находится на границе двух культур. М. Аннан особое внимание уделяет «японскости» первых трех романов Кадзуо («Там, где в дымке холмы», «Художник зыбкого мира», «Остаток дня»). Однако немецкий литературовед М. Петри утверждает, что несмотря на неанглийское имя, К. Исигуро, без сомнения является истинным английским писателем, имеющим глубокие корни в английском языке и культуре... На амбивалентный характер творчества писателя указывает американская исследовательница Р. Валковиц. Сам же Кадзуо утверждает, что принадлежит к западной литературной традиции.

В конце 1980-х годов этого писателя называли «интернациональным». Такое определение, несомненно, указывает на уникальность Исигуро, его можно называть постколониальным писателем. Термин «постколониальная литература» прочно вошел в литературоведение в последние десятилетия 20 века. Бикман определяет колониальную литературу как литературу, отражающую историческое и психологическое противостояние Запада и Востока.

Для Исигуро Восток является неотъемлемой частью европейской культуры и цивилизации. Таким образом, писатель, находящийся внутри двух миров, идеально подходит для создания нового художественного и воображаемого пространства. Пространства, которое каждый читатель, в зависимости от принадлежности к разным культурным традициям, поймет по-разному.

«Не отпускай меня» - это книга о воспоминаниях молодой женщины Кэти Ш. О ее детстве в школе-интернате, дружбе с Рут и Томми, любви, взрослой жизни, о постоянном поиске ответов и обреченности. Действие происходит в антиутопической Великобритании 90-х годов, где люди клонируются в качестве доноров для пересадки жизненно важных органов.

В романе Исигуро упоминает множество культурных ценностей, мы же остановимся на ключевых: долг, равенство, любовь, смерть - и попробуем рассмотреть их сквозь призму двух разных культур: японской, восточной, и британской, западной.

Самое первое, что бросается в глаза при чтении романа, – это пассивность персонажей перед лицом социального неравенства. На Западе, по мнению Р. Бенедикт, равенство означает... право человека на улучшение условий его жизни. Так должно быть устроено справедливое общество, однако в романе мы видим японское понимание этой добродетели: в Стране восходящего солнца справедливость – это когда каждый занимает должное место. Для них неравенство – это само собой разумеющееся правило общественной жизни.

Воспитанники тревожно, но спокойно воспринимают слова опекуны об их будущем: «Ради этих донорских выемок вы и появились на свет... Вас растят для определенной цели, и ваша судьба известна заранее...» [1].

Из этого естественного как дыхание принятия неравенства вытекает отношение Востока к долгу. Японцы ради выполнения долга, не думая, пожертвуют личными желаниями и удовольствием. Бенедикт в исследовании «Хризантема и меч» отмечает: «Для них естественно, что человек, живя в соответствии со своими обязанностями..., нередко глубоко страдает. Это осложняет их жизнь, но они готовы к этому» [3].

Таких примеров очень много в японской литературе. «Счастливый конец» для героев не нужен. Их страдания ради готовности любой ценной исполнить свой долг, вопреки своему счастью – вот праведный путь, который воспевают этот народ. Так и поступают главные герои произведения.

Сама Кэти свой долг видит в помощи донорам. Финал романа очень ярко показывает всю обреченность и жестокость этого нового мира. Кэти со слезами смотрит на поля Норфолка, Края потерь, она наблюдает, как ветер гоняет различный мусор, то и дело застревающий в проволоках, точно также как их, слепленных с отбросов общества, забытых всеми, выбрасывает после использования мир как простой материал для медицины. Пройдя все испытания, разочарования, пережив смерть двух самых близких людей, Кэт не меняет своего отношения. Слова, с самого детства навешанные обществом, становятся для героев законом: «Ваша жизнь должна и дальше идти по общим правилам» [1]. Последние слова героини говорят о готовности до конца исполнять свой долг. Она все же принимает решение ехать туда, где ей положено быть.

Это непонятно западному человеку. Европейцы в первую очередь думают о своем счастье, о своих потребностях, а не выполняют бездумно и жертвенно волю государства.

Счастье никогда не было для японцев главной целью, именно поэтому любовь, являясь высшим счастьем, вызывает схожее отношение. Плотскую любовь они не осуждают и даже поощряют. По поводу сексуальных удовольствий они не такие моралисты как европейцы. Именно такой взгляд можно увидеть в романе. Плотская любовь не является для юных героев запретной темой, опекуны убеждали, что следует «серьезно относиться к своим плотским потребностям. Воспитанники весьма свободно себя ведут, не ограниченные моральными рамками. Их воспитание в этом плане схоже с японскими представлениями о любви.

Однако романтическая любовь – это чувство, которое может помешать исполнить свой долг, поэтому для японцев оно никогда не должно стоять на первом месте. На западе любовь часто является критерием счастья и правильного выбора. Однако Томми поступает в соответствии с японскими представлениями. Он высоко ценит Кэти, но отказывается от любви, просит ее уехать, чтобы спокойно завершить свой путь, потому что так должен поступить донор.

Разница в отношении к смерти более ярко, чем к любви выражена в представлении Запада и Востока. На востоке люди менее страшатся мыслей о смерти. Чхарташвили пишет: «Они (японцы) с самого раннего возраста знают, что смертны, этот факт... воспринимается как данность» [8].

Особое отношение существует к самоубийствам. Добровольный уход из жизни не считается постыдным. Более того, если он совершен за правое дело, то это очень благородный поступок. Такая тема является излюбленной в японской литературе.

Смерть главных героев романа мало чем отличается от самоубийства. Доноры знают, то, что они обязаны выполнить, убьют их, но они все равно делают должное. Получается, они совершают медленное самоубийство. Это ужасно и несправедливо с точки зрения Запада, однако, как пишет Чхарташвили: «... пренебрежение к собственной жизни провозглашалось самым благородным качеством самого благородного из японских сословий» [8].

То есть для западного человека это произведение трагично, оно указывает на ужасную систему эгоистичного, не гуманного общества, которое ради интересов большинства готово поглощать невинные жизни. Однако с восточной точки зрения этот роман можно понять совершенно по-другому. Японцы назвали бы финал произведения красивым, романтическим и счастливым. В действия героев увидели бы самопожертвование ради общества и государства, ради высшей цели.

Таким образом, два культурных начала, сливаясь в одном, создают своеобразное и неординарное произведение. Идея и смысл финала которого будут различны, в зависимости от принадлежности читателя к определенной культурной традиции, ведь различия в интерпретации порождают и различия в понимании.

Список литературы

1. Исигуро, К. Не отпускай меня [Текст] / Кадзуо Исигуро ; пер. с англ. Л. Мотылева . М.: Эксмо ; СПб.: Домино, 2013. – 384 с.
2. Белова, Е.Н. Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня». К проблеме художественного мультикультурализма [Текст] : дис. канд. филологических наук : 10.01.03 / Е.Н. Белова . – Воронеж . – 2012 . – 183 с.
3. Бенедикт, Р. Хризантема и меч [Электронный ресурс] . – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/benedikt_rut/hrizantema_i_mech/read_1/
4. Нестеренко, Ю. С. Элементы японской культуры в романе Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» [Текст] / Ю.С. Нестеренко // Знание.Понимание.Умение . – 2015 . – №4 . – С. 326-334.
5. Овчинников, В.В. Сакура и дуб [Электронный ресурс] / Всеволод Овчинников . – [Б.м.] : Издательство АСТ . – Режим доступа : <http://www.rulit.me/books/sakura-i-dub-sbornik-read-366964-1.html>
6. Сидорова, О. Т. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании [Текст] /О. Т. Сидорова . – Екатеринбург : Издательство Уральского университета , 2005 . – 262 с.

7. Чхартишвили, Г. Но нет Востока и Запада нет [Электронный ресурс] – Григорий Чхартишвили // Иностранная литература . – 1996 . – №9 . 2013 Режим доступа : <http://bookre.org/reader?file=98992&pg=2>
8. Чхартишвили, Г. Писатель и самоубийство [Электронный ресурс] . – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/chhartishvili_grigoriy_shalvovich/pisatel_i_samoubiystvo/read/

Константинова Е.В.

Научный руководитель: Чернышов М.Р.

УрФУ (Екатеринбург)

**«Свят» ли Дин Мориарти в изображении Уолтера Саллеса?
(по фильму «На дороге», экранизации одноименного романа Джека Керуака)**

Самый известный роман американского писателя Керуака «На дороге», изданный в 1957 году, называют библией бит-поколения. В нем Сэл Парадайз, молодой писатель, рассказывает о своих путешествиях по США и Мексике с друзьями, среди которых стоит особняком бродяга Дин Мориарти. Здесь присутствует все, что свойственно поколению Бит: и «новое видение» жизни, суть которого раскрыта несколькими способами, и внешние атрибуты, такие как наркотики, алкоголь, свободная любовь, бесконечные поездки на машинах и музыка джаза. Общеизвестно, что роман до крайности автобиографичен: это история путешествий и духовных поисков самого Джека Керуака и его друга Нила Кэссиди, а также Уильяма Берроуза (Старый Бык Ли в романе), Аллена Гинзберга (Карло Маркс) и других.

Экранизация романа «На дороге» 2012 года бразильского кинорежиссёра Уолтера Саллеса вызвала новый всплеск интереса к Джеку Керуаку и его книге. Предыдущие попытки снять фильм по мотивам этого романа оканчивались ничем: в 20-м веке даже в «свободной» Америке он плохо вписывался в рамки общественной морали: сразу после публикации, в конце 1950-х, был написан первый сценарий, который кончался гибелью Дина Мориарти в аварии. Сам Уолтер Саллес комментирует это так: «Словно авторы желали наказать главного радикального персонажа за стиль его жизни: вместо того чтобы быть примерным отцом семейства, Дин шлялся по стране, жил с несколькими женщинами одновременно, принимал наркоту... Явно неудобный характер для пуританского общества после Второй мировой»[2]. Позже, когда права на фильм купил Фрэнсис Форд Коппола, он хотел вернуться к оригинальному материалу. Но в 70-е постановка не осуществилась, а потом в штатах «настало время Рейгана и Буша, и чересчур свободолобивые личности тоже, как и в конце 40—50-х, были не в чести», - рассуждает Саллес в одном из своих интервью. Итак, Уолтер Саллес и Хосе Ривьера, два бразильца, уже испытавшие себя в жанре «дорожного кино» и фильме о проблеме выбора пути («Че Гевара: дневники мотоциклиста» – их совместная работа 2004 года), взялись написать сценарий к долгожданному фильму, продюсером которого стал тот самый «полноправный» Фрэнсис Коппола.

Многие критики рассматривают роман «На дороге» как евангелие, жизнеописание «святого» Дина. Американский профессор Арнольд Крупа называет его лишь героем-праведником и утверждает, что весь роман обладает «религиозной композицией». Для доказательства этих гипотез автор приводит ряд аргументов[1]. Перечислим те из них, которые могут быть отражены в фильме (опустим лишь те доводы, которые касаются языка романа):

- 1) Дин верит в Бога («Все прекрасно, Бог существует», - цитирует он героя), то есть в некий «религиозный принцип, действующий во всей вселенной, вне пределов самого себя»;
- 2) Дин обладает верой в так называемый «религиозный принцип внутри себя», другими словами – в «ЭТО», то есть в некое универсальное, абсолютное Знание, в возможность познания Истины;
- 3) роман построен как жизнеописание святого: Сэл рассказывает историю своего друга, следуя за ним, прислушиваясь и впитывая все с благоговением;
- 4) герои романа, особенно Сэл, иногда называют Дина «святым», «блаженным», «Придурком», «благодаря своей невообразимо огромной череде грехов»;
- 5) Дин «жаждет спасения и для него самого, и для всего мира», он «в самом широком смысле слова неэгоистичен», несмотря на его, казалось бы, наплевательское отношение к окружающим людям, особенно женщинам;
- 6) Дин отказывается от своего желания писать – будто вслед за Иисусом и Буддой, которые лишь с помощью собственного примера доносили свое слово до людей;
- 7) на протяжении всего романа Дин ищет своего отца-бродягу, и Крупа называет это «метафорой поисков Бога» и «постоянной темой книги» (упоминания об отцах других героев также важны);
- 8) с помощью музыки джаза и мамбо и наркотиков Дин способен приходить в состояние настоящего экстаза и отрешенности от реальности: нечленораздельные звуки, пот, танцы (сюда же можно отнести его желание и способность постоянно и в любых условиях совершать любовные акты);
- 9) в романе присутствуют персонажи, которых Дин видит святыми и на которых мечтает стать похожим: это Ролло Греб и некоторые джазмены, в том числе невыдуманный музыкант Слим Гейллард;
- 10) «духовные качества могут производить эмпирический эффект в материальном мире», поэтому Дин водит любые автомобили с невероятной и неподражаемой легкостью.

Мы попробовали проследить, присутствуют ли эти мотивы в экранизации Уолтера Саллеса. Согласен ли режиссер с таким взглядом на главного героя этой истории? Кажется, согласен, однако здесь «святость» Дина рассматривается под несколько иным углом, более спорным, нежели у Керуака.

Первая встреча Сэла с Дином сопровождается особенной интригой: Чэд Кинг однажды напоминает ему и Карло о «дружке, которым он восхищался», и говорит, что тот приехал в Нью-Йорк и готов к знакомству. «Это тот, в кого мы не верили?» - с восхищением спрашивает Сэл. По дороге к Дину друзья поторапливают друг друга; «Великий Дин ждет нас», - кричит Чэд. Таким образом, фигура Дина сразу представлена зрителю инаковой, возвышающейся над другими и несколько нереальной, и это несколько не противоречит «святости» этого героя. Более того, Дин в первую же встречу выходит к гостям без одежды (авторы фильма «отказали» ему даже в трусах, хотя те упомянуты в книге), и это как бы сразу показывает, что этот парень ощущает полную гармонию с природой и телесностью, и стыд ему, как в Райском саду, неизвестен. В этой же сцене Дин начинает

напевать одну из композиций СлимаГейлларда – на выдуманном самом джазменом непонятном языке. Прибавим сюда тот факт, что, прежде чем увидеть Дина, Сэл через дверь слышит, как тот любит Мэрилу, и ряд атрибутов «святогопридурка» Дина (как его однажды называет Сэл в романе) уже налицо.

Следующая сцена той же ночью – разговор Дина и Сэла об их отцах: Сэл в тишине рассказывает о том, как отец упрекнул его за день до своей смерти: «У тебя ни одной мозоли – это оттого, что ты ни дня не работал, ублюдок». Эта же фраза повторится в конце фильма, когда Сэл будет мучиться в бреде дизентерии. На это Дин отвечает, что его отец «бродяжничает где-то в районе Денвера», и предлагает выпить за «стариков». «За старых, добрых, мертвых, немного сумасшедших отцов», – поддерживает Сэл, и вот проблема поискаотцов и попыток наладить с ними связь ставится в самом начале. Уже во второй половине фильма Дин усиливает свои попытки найти отца, спрашивает о нем у денверских парикмахеров (тот в молодости был одним из них), но тщетно. Крупа называет это «метафорой поисков Бога».

Сэл за кадром говорит о том, почему его так «тянуло к Дину»: «Все мои друзья обожали низвергать общество, приводя тупые причины, вычитанные в книжках. А Дин просто крутился в этом обществе. Я многому от него научился, как и он от меня». В этот момент мы наблюдаем, как Дин угоняет машину на одной из улиц Нью-Йорка – вероятно, как обычно, просто чтобы покататься. Несоответствие чуть уважительного и спокойного тона Сэла и бегающего взгляда Дина, локтем разбивающего оконное стекло чьей-то машины, очевидно, но не иронично. Вообще все грехи Дина изображаются без тени осуждения, и, возможно, именно о той череде грехов и страданий, через которые герой приходит к святости, и хотели сказать зрителям авторы фильма.

Дин и Сэл приходят в джаз-клуб, где играют талантливые чернокожие боп-музыканты, импровизируют, а вокруг них танцуют хорошо одетые красивые негры и два белых парня. Дин бьется в экстазе под барабаны, а после говорит Сэлу про то самое «ЭТО» за барной стойкой: «Ты хоть понимаешь, что мы сегодня видели, Сал? У этого малого есть ЭТО. Он задает главную тему, выстраивает идеи, следует определенным законам, как вдруг неожиданно приходит ЭТО. И все слушают и балдеют! А он продолжает играть с таким бесконечным выворачивающим душу чувством, что все понимают: мелодия не важна, главное – ЭТО». После происходит знакомство с саксофонистом, лидером джаз-бэнда, и вся троица отправляется домой к последнему. Он как бы объединяет в себе всех музыкантов, появляющихся в романе, за исключением СлимаГейлларда, для которого позже будет отдельная сцена, также приводящая Дина в восторг. Вот – джазовый экстаз, вот – вера в «ЭТО», то есть в возможность действительного Знания, познания Истины.

Камилла, еще не обремененная детьми и очарованная своим возлюбленным, отзывается о нем: «Работает днем, всю ночь зажигает, не ест, не спит – он просто Супермен!» Что ж, Супермен – вполне убедительный аналог святому: тоже помогает всем, тоже подает положительный пример, тоже вызывает всеобщее восхищение. Однако пока еще легкая ирония Камиллы под конец истории перерастет в горечь, ибо Дин продолжит заниматься тем же самым, но плоды часто будут оказываться удручающими, ведь это будут разрушенные браки, дети, которым не хватает заботы, безденежье и так далее. Но в этой попытке не жить благополучно по общепринятым нормам и проявляют себя идеи поколения Бит. Сталкиваясь с реальностью, героям приходится осознать, что ситуация вовсе не так ясна и делать все, что хочется, становится все сложнее и сложнее.

Во время своего первого путешествия на Запад Сэл то и дело появляется в кадре с блокнотом и карандашом в руках, записывая то, что с ним происходит, в том числе, свои приключения с Дином. Это снова напоминает о том, что Сэл – его так называемый ученик, который записывает за ним, подобно евангелисту.

Дин обладает чем-то вроде супер-способности: он неподражаемый водитель. Работая на автостоянке, он паркует машины с удивительной ловкостью и точностью, и в то же время легко и небрежно. Нам показывают недоумевающие лица автовладельцев, чьи машины попадают в его распоряжение.

В романе Дин однажды рассказывает Сэлу, как он велел Мэрилу застрелить его, но та отказалась. (В фильме этот диалог представлен в более развернутой версии, и речь там идет о Камилле, но эта перемена незначительна.) Важно другое: Дин очень глубоко, почти до слез переживает собственную склонность все рушить: «Не могу понять, что со мной: творю всякую хрень постоянно, не могу остановиться и чувствую, что сгораю... Мне страшно, что однажды я совсем слечу с катушек». В конце этой сцены он добавляет с сожалением во взгляде: «Хорошо иметь семью». Такой уровень неуверенности в правильности своего пути несколько отдален от более цельного образа из книги, но, возможно, более близок к реальному прототипу этого героя.

Когда Дин с Марилой в экстазе танцуют на новогодней вечеринке, кто-то восторженно говорит Сэлу: «Откуда ты берешь таких потрясающих людей!? Никогда таких не видел!» Однако многие герои теряют веру в Дина в ходе событий. В середине истории Карло Маркс пытается олицетворять совесть Дина, Марилу и Эда Данкеля, вопрошая их, зачем они делают все это, разъезжая по стране без цели. «Ваша жизнь – просто мираж, - говорит этот молодой поэт, - вы все вылетите с Западного побережья и разобьетесь о землю». На это Дин только комично падает на пол и уточняет: «Вот так, Карло?» Старому Быку Ли еще больше не нравится поведение Дина, у которого совсем нет чувства ответственности, который уверен, что «все вокруг ему чем-то обязаны». «Но Дин всем нравится, потому что умеет быть собой», - отвечает ему Сэл, однако Бык называет это «киллюзией» и «трюком». «А может, ты не хочешь увидеть в нем Божьей искры?». На это Бык усмехается: «Он еще и святой, оказывается? Ты его праведником воспринимаешь? Я вижу в нем только компульсивную патологию, и еще психопатическую безответственность и жестокость». На это Сэл ничего не отвечает, и зрителю остается самостоятельно выбирать точку зрения. Марила любит Дина, но уверена, что тот «все равно ее бросит». На прощание она кричит ему ругательство и спрашивает, понял ли Сэл теперь, какой он. Позже теряет веру в Дина и беременная вторым ребенком Камилла, выставляя его вон из своего дома, когда тот приходит после ночи в баре. Но Сэл не перестает восхищаться своим другом и вновь возвращается к нему через некоторое время.

Путешествие в Мексику, являющееся «апокалипсисом» в логике «религиозной» композиции этой истории, изображено как единое приключение из трех этапов: задний двор дома Виктора (где герои скуривают очень много марихуаны), бордель (который так и называется – «Парадиз», и хозяйка которого с порога объявляет: «Добро пожаловать в Рай!») и сам сумасшедший Мехико. Все это – под нарастающий гул мамбо, с дикими танцами, в постоянном наркотическом опьянении, которое для Сэла перерастает в болезненные галлюцинации. Дин же будто наконец-то оказался в своей стихии, он восхищается здесь абсолютно всем, говоря «священный Мехико-сити» и «Смотри какие лица! Я хочу быть одним из них!». Но его зовут собственные неурядицы, и он совершает совсем неожиданный для Сэла поступок – оставляет его, больного и совсем одинокого (в романе в путешествии в Мексику участвуют трое) в маленькой унылой комнате.

В фильме присутствуют и отсылки к Библии. Например, небольшая сцена, в которой Дин читает друзьям вслух отрывок из Марселя Пруста: «Но что важнее всего на свете, если не жизнь человека, которую господь никому и никогда не дает дважды». И наконец, последняя встреча двух друзей, которая происходит в неудобных условиях: Сэл в хорошем костюме садится в машину, чтобы отправиться на концерт со своей девушкой и друзьями, и тут неизвестно откуда и зачем появляется замерзший Дин. Он смотрит на друга глазами, полными сожаления, он ехал в Нью-Йорк с Западного побережья на поезде

пять дней, только чтобы повидать Сэла и поговорить с ним. Но теперь тот оставляет его, однако последние слова, сказанные Дином в рамках этого фильма: «Все равно тебя люблю». Слова любви и всепрощения – это, конечно, религиозный мотив.

Итак, Уолтер Саллес предлагает зрителю взглянуть на Дина Мориарти как на инакового человека, который действительно «ищет себя» и пытается изобрести нетрадиционные формы существования в мире. Но, в то время как Дин Керуака – герой будущего, «святой» герой, в жизнеспособность которого автор верит, в образе Дина Саллес присутствует ощущение обреченности. Этот Дин хуже вписывается в действительность Америки: такой молодой романтик, свободолобивый мечтатель, образ, актуальный и в наше время, вынужден столкнуться с жестокой реальностью, которая заставляет его ровесников прогнуться под себя. И все-таки, на наш взгляд, эта экранизация с ее впечатляющими пейзажами обеих Америк и почти неумолкающей фоновой музыкой джаза и мамбо достаточно ярко и целостно передает романтическую, дику и слегка печальную атмосферу мира битников, по крайней мере, в том варианте, в котором она изображена в романе Джека Керуака.

Список литературы:

1. Крупа А. «Дин Мориарти как герой-праведник». Керуак Джек. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе / Пер. с англ. – Москва: «Просодия», 2002. – 608
2. Уолтер Саллес: Видеть какие-то вещи — это не то же самое, что их пережить (интервью) [Электронный ресурс] URL: <http://www.odnako.org/almanac/material/uolter-salles-videt-kakie-to-veshchi-eto-ne-to-zhe-samoe-cto-ih-perezhit/> (дата обращения 14.10.2016)

Попова А.И.

Научный руководитель: Ишимбаева Г.Г.

БашГУ (Уфа)

Античные и христианские мотивы в поэзии Георга Гейма

Георг Гейм – гениальный поэт рубежа веков, сумевший соединить лучшие свойства немецкого литературного языка классической поры и смелое новаторство языковой формы, создавший новый поэтический стиль, отделивший предшествующую его творчеству эпоху литературы от грядущей [8, 32]. Творчеству Гейма присущ экспериментальный характер: поэт буквально играет со стихотворными размерами, ритмом, средствами художественной изобразительности, а также даёт новое осмысление литературных мотивов, имеющих многовековую традицию. Последнее особенно привлекло наше внимание и стало предметом исследования в данной статье.

Экспрессионизму, как новому веянию рубежа веков, было свойственно особое видение окружающей действительности: «...Экспрессионизм не выстраивает двух параллельных миров – “видимого” и “глубинного”, а рассматривает бытие как нерасчленимое единство внешнего и сущностного, случайного и закономерного. Действительность для экспрессиониста – воплощенный парадокс, она загадочна, ибо таит в себе, а не зеркально

отражает некий “высший” смысл...» [4, 17]. Приведённое утверждение напрямую соотносится с таким принципом творчества Георга Гейма, как сведение на одну пространственно-временную плоскость мира земного («видимого»), горного («глубинного»), инфернального, что достигается посредством использования в контексте одного стихотворения элементов и символов разных культур. Из ряда стихотворений, созданных на основе этого принципа, наиболее репрезентативными, на наш взгляд, являются стихотворения «Бог города», «Стикс», «Облака». Георг Гейм, изображая современный ему индустриальный мир, обращается к греческой мифологии и к библейским апокалипсическим мотивам, благодаря чему достигается эффект непрерывности, бесконечности хаоса, ужасов, процессов разложения, ставших предметом поэтизации в его лирике.

Яркий пример синтеза элементов культур как творческого метода мы наблюдаем в стихотворении «Бог города» в изображении Ваала – «бога», «владыки» у древних западных семитов, получившего в произведении греческий вариант имени. На первый взгляд, его портрет типичен, не выходит за рамки его стереотипного представления, однако обратим внимание на такую особенность лирики Гейма, как олицетворение города. Город в его апокалипсической поэзии – живое, движущееся, голосащее существо:

Блестит брюхом за заре Ваал,
Вкруг на коленях города стоят.
К нему несметный колокольный шквал
Течёт из моря каменных громад.

Город-человек, город-народ находятся одновременно в современной поэту действительности и в далёком, казалось бы, мире античности: звучание улиц – мерный гул города – сравнивается с танцем корибантов [т.1: 7, 602], диким, почти вакхическим, которым мифические служители отправляли культ великой матери богов – Реи, а дым заводов и фабрик – это «благое курение» владыке Ваалу, дым от жертвоприношений, ежедневно творимых городом. Кроме Ваала, однако, над миром нет божества, от чего мир представляется не «земным», обыденным, а инфернальным; на эту мысль наталкивают последние два катрена стихотворения, в которых Ваал, подобно ветхозаветному христианскому Богу, испепеляет поражённые скверной города:

В его глазницах распухают громы.
Темнеет вечер, ночью оглушён.
И бури, словно коршуны, влекомы
Над гривой, что от гнева вздыбил он.

Грозит во тьму мясничьим кулаком.
Несётся с рёвом океан огня
По улице. И жар за домом дом
Сжигает город до прихода дня.

В стихотворении «Стикс», состоящем из двух частей, Георг Гейм даёт своё представление о жизни и смерти через противопоставление древнегреческой и христианской концепций устройства мира по линии «страдания загробные»/«страдания земные». Античная и христианская символика имеет эксплицитный характер: отсылка к царству Аида представлена в самом названии стихотворения, в первой его части – изображение подземных вод реки смерти:

Чудовищный здесь кружит Флегетон,
В его рычание — сотни Ниагар.
И пропасти колеблет вой и стон,
В поток вливая ураганом жар.

От мук он раскалился добела
И в пекло низвергается, туда,
Где валяются в пучину волн тела,
Как мощные пласты седого льда.

Во второй части – явная отсылка к христианской трактовке мира («...носы хвастливых херувимов», «Сбежав от вечной вялости небес, / <...> От Троицы, что на диване спит», «Сбежав <...> От всей этой огромной богадельни»), оценка которому имплицитно дана в последнем катрене первой части стихотворения:

Бессчётные глаза следят за схваткой,
Все алчностью пылая, как один,
Их топят под собой в пучине гадкой,
Богам подобных в пурпуре перин.

Подобные богам люди, оказавшиеся смертными, стремящиеся из мира земного к потокам реки смерти от земной пустоты, от «вечной вялости небес», – явная аллюзия на ницшеанское «Gott ist tot» – «Бог мёртв». На земле больше нет Бога, только его тени «на диване спят / Под тётушкины песенки и гимны» [5, 54]. Весь мир – страдание, и смерть в таком мире желаннее самой жизни.

Развитие ницшеанской мысли мы находим и в следующем, расположенном в сборнике «Вечный день» сразу после «Стикса», стихотворении «Облака». Стихотворение интересно тем, что в нём обнаруживается двойная аллюзия: к вышеназванному ницшеанскому утверждению нас наводит аллюзия на древнегреческую комедию Аристофана «Облака», в которой Облака предстают «новыми богами» [1, 334].

Сократ

Природу дел божественных желаешь ты
Узнать?

Стрепсиад

Да, Зевс свидетель, по возможности.

Сократ

Вступить в беседу с облаками хочешь ты,
Которых почитаем за богов?

Стрепсиад

Ну да.

Несомненно, образ Облаков в комедии необходим для достижения комического эффекта, который строится на разоблачении несостоятельности философии сократиков, однако конец комедии скорее трагичен – написан в духе экспрессионизма: разъярённый Стрепсиад поджигает школу Сократа, в которой погибает сам Сократ и его ученики, а с ними – по логике – их учение. В стихотворении Георга Гейма Облака – это «духи мёртвых», ведомые «мрачным проводником» к лодке в царстве Орка [т. 2: 7, 262]; этот образ снова возвращает нас к идее ницшеанской философии, – к гибели богов: богов древнегреческих и Бога христианского, которого, распятого, «несут в поток гробов».

Полна страданий, песнь кипит сильней.
Сильней сердца мерцают под костями.
Идёт толпа с гнилыми голосами.
Вознёсся в блёклом небе крест над ней.

Распятого несут в поток гробов.
Взмывает бурей толщу толп людских.
Из чрева туч и из глубин морских
Гремит ужасный бесконечный рёв.

Темнеет быстро в воздухе седом.
Вот входит смерть с ужасными крылами.
Настала ночь. А облака рядами
Всё шли в ужасный Орк, в подземный дом.

Всё шествие в долине мёртвых – воплощение ужасов, аллегория тленности жизни, её бесконечного распада, имеющего общеисторический масштаб: несомый в царство Орка Иисус не воскреснет, мир обречён на смерть, на её вечное владычество. Георг Гейм создаёт новый миф об апокалипсисе, ожидающем всё человечество, всё, что есть под и над землёй.

Список литературы:

1. Античная драма. Серия: Библиотека всемирной литературы (БВЛ). М.: Художественная литература, 1970.
2. Гейм Г. *Umbra vitae* / пер. А. А. Николаева. – М.: Аллегро-пресс, 1995.
3. Гейм Г. Морские города: Избранная лирика / Пер. с нем. А. Чёрного. – М.: Водолей, 2011.
4. Дранов А. В. Поэзия экспрессионизма (к вопросу о методе). М.: МГУ, 1980.
5. Ницше Ф. [Весёлая наука](#). Пер. [К. А. Свасьяна](#). Собр. соч. в 2-х томах. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
6. Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма / Сост. В.Л. Топорова, А.К. Славинской; Вступит. ст. В.Л. Топорова. – М.: Моск. Рабочий, 1990.
7. Мифы народов мира. В 2 т. М., 1991-92.
8. Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 2-ое, доп. и исправл. / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2002.

Уникальный ребенок и его место в мире взрослых в романе Джона Бойна «С Барнаби Бракетом случилось ужасное»

Современный социум не всегда готов принять тех, кто отличается от стандартных людей. Неполноценность, необычность зачастую отпугивает, так как не являются нормой.

«С Барнаби Бракетом случилось ужасное» (The Terrible Thing That Happened To Barnaby Rooket, 2012) – сказочная история современного ирландского писателя Джона Бойна (р. 1971), раскрывающая особенности жизни уникальных людей на примере восьмилетнего мальчика Барнаби. В романе актуализируются глобальные нравственные проблемы человечества, такие как толерантное отношение к нестандартным людям с физическими особенностями, проблема предательства.

Итак, для изучения специфики образа уникального ребенка, главного героя романа Бойна, мы выделили несколько уровней: индивидуально-личностный, семейный и социальный.

Раскроем первый из этих уровней, рассмотрим образ Барнаби Бракета, и ответим на вопрос: «В чем состоит его уникальность?»

Индивидуально-личностный уровень

Автор не вводит готовых портретных характеристик Барнаби, его образ очень абстрактен и условен, тем самым Бойн обращает внимание читателя на существенную отличительную черту Бракета младшего – он самый необычный ребенок на свете, игнорирующий Закон всемирного тяготения.. Внутренний мир Барнаби раскрывается через его поступки в различных ситуациях, связанных с конкретными локусами.

«Юный лосось» - Школа-тюрьма носит официальный статус «для нежеланных детей». Детали интерьера рассматриваемого локуса предвещают неприятные последствия пребывания в школе-тюрьме: колючая проволока, «...лохматятся обои, все ковры прожжены сигаретами..» [1].

Это место создано для нравственного и интеллектуального уничтожения. Здесь у Барнаби появляется первый друг, Лиэм Маккгонагал, мальчик с крюками вместо рук. В ряде эпизодов, связанных с локусом школы-тюрьмы, а впоследствии и с другими пространственными образами, Барнаби предстает, как персонаж, для которого внешность не имеет значения.

Еще одна важная пространственная единица романа – локус «сказочного» моста[2]. Экскурсовод Дэд стал для Барнаби волшебником, который дал временную возможность быть в равных условиях с остальными посетителями моста- у каждого была страховка, чтобы не упасть или не взлететь. Герой осознает, что быть как все ему некомфортно. Волшебное действие закончилось, когда Барнаби стал десятилетиями миллионным посетителем моста. Это предпосылка к завершению семейного периода в жизни, и началу самостоятельного пути.

С рождения Барнаби «окован» физически: с локусом дома связаны следующие детали: ошейник, рюкзак с песком, с локусом школы-тюрьмы – стул с ремнями, колючая проволока под напряжением, камеры наблюдения, с локусом цирка – клетка, но он предпочитает внешнюю окованность необходимости быть обыкновенным.

Не смотря на возраст главного героя романа, это уже сформировавшаяся личность, он мыслит как взрослый, не утративший умения мечтать в отличие от своих родителей, не думающих о последствиях своих поступков, уничтожающих все, что кажется им ненормальным.

Семейный уровень

Для более подробного изучения образа главного героя, проанализируем семейные отношения в доме Бракетов. Первая глава «Совершенно обычная семья» знакомит читателя с родителями Барнаби, при этом основу их характеристики составляет эпитет «обыкновенные» и синонимичные ему.

Глава «самой обычной семьи во всей Австралии» - Элистер Бракет: «Он считал себя совершенно обычным. Жил обычной жизнью в обычном доме, который стоял в обычном районе, где папа обычно занимался своими обычными делами. И жена у него была обычная, и двое их детей»[1] (речь идет о Генри и Мелани, брате и сестре Барнаби). Жизнь Элистера - замкнутый круг из семейных забот и неинтересной работы, даже его мысли – «рутинные». Автор-повествователь называет его «самым скучным человеком во Вселенной».

Элионор Бракет – мать Барнаби, идеальная пара для Элистера Бракета. Бойн использует несколько художественных приемов для акцентирования внимания читателя на этом: их имена созвучны (деталь), оба самые посредственные и обычные (характеристика), решающим фактором в развитии их отношений стала фамилия Бракет, так как Элионор не могла обидеть почившую бабушку, оставившую ей в наследство носовые платки с инициалами «ЭБ» (ирония). Элионор очень жестока по отношению к Барнаби, она обращается с ним как с неодушевленным предметом. Элионор и Элистер еще с детства относились к миру взрослых, так как были до крайности правильными.

Далее Бойн дает характеристику представителей юного поколения в семействе Бракетов: Генри и Мелани. Они – гордость родителей, идеальные сын и дочь для Элионор и Элистера: Мелани «никак не отличалась от всех остальных детей, что жили на их улице»[1].

Появление Барнаби разрушило привычный уклад жизни Бракетов: идеальную обстановку «обычного» дома испортили прибитые к потолку матрасы средней жесткости «Беллиσιμο», смягчающие удары при его взлетах.

Помимо изменений в интерьере, становится другим отношение Элионор к детям – она более раздражительна. Во время ссоры Элионор и Барнаби, мать предстает в воображении мальчика как огнедышащий «дракон, который намеревался испепелить компанию неопрятных селян» [1].

Нетерпимо к уникальности Барнаби относятся лишь его родители, Генри и Мелани искренне любят своего брата, гордо говорят, о том, что у них в семье есть летающий человек.

Исключительность Барнаби Джон Бойн демонстрирует, широко используя антитезу, как композиционный прием:

1) Во времени.

Все предыдущие дети в семействе Бракетов рождались практически по расписанию. Генри: «Он родился утром в понедельник, едва часы пробили девять». Мелани: «Родилась три года спустя во вторник». Барнаби нарушил данную перфекционистскую цепочку - он «..явился в этот мир в пятницу – в полночь...».

2) В пространстве

Образ семьи связан лишь с локусом дома, образ Барнаби со всем миром, в эпизодах, связанных с приключениями главного героя, пространство расширяется до вселенских масштабов.

3) В портрете:

Противопоставление «обычные» (все члены семьи Бракет), хранители рутины, «пассивные» персонажи - «необычный» (главный герой), искатель приключений, находящийся в постоянном движении, «активный» персонаж.

Барнаби - один из немногих читающих персонажей романа, его привлекает английская классика, воспитывающая в нем доброту, умение прощать и уважительное отношение ко всем, кто отличается от стандарта. Его родители, напротив, малообразованные люди, не владеющие самыми элементарными знаниями.

Необходимо подчеркнуть, что гиперболизированная «обыкновенность» родителей Барнаби носит маниакальный характер. Интерес к их семейству является своеобразной психологической пыткой для Элистера и Элионор, ради поддержания репутации «обычных» они готовы пойти на предательство.

Социальный уровень

Однако в романе Джона Бойна не только главный герой выделяется среди массы стандартных людей, к главной сюжетной линии примыкает ряд вставных новелл, персонажи которых, как и Барнаби, особенны, но не приняты окружающими.

Для ответа на вопрос, какое место занимают уникальные люди в окружающей их действительности, рассмотрим пространственную организацию романа с эпизода у кресла миссис Мэкуори, с отправной точки самостоятельного жизненного пути Барнаби. Предательство Элионор разрушает границу, защищающую Барнаби от внешнего мира.

Пространство в романе глобально расширяется в горизонтальном и вертикальном направлении: от Австралии до Канады, от земли до верхних слоев атмосферы.

Каждый локус романа связан со знакомством Барнаби с персонажем из категории «необычных» людей. В Бразилии на кофейной ферме его приютили старушки Этел и Марджори, связанные необычной дружбой, также преданные когда-то родителями из-за своей нестандартности. Косвенно главный герой помогает уладить серьезный конфликт между отцом и дочерью, живущими на ферме: «Сердце его растаяло, он подбежал к любимой дочери и обнял ее...»[1]

Следующей остановкой становится - Нью-Йорк. Здесь нищий «принц ватных палочек», мечтающий заниматься любимым делом – творчеством, благодаря действиям Барнаби получает мировую славу.

Действия Барнаби способствуют счастливой развязке запутанных жизненных историй: Журналист из Торонто, страдающий из-за страшных ожоговых рубцов на лице, после непродолжительного общения с младшим Бракетом простил родных, бросивших его в трудной ситуации.

Последним испытанием становится обитание в цирке уродов. Это общество людей с поражающими способностями или нестандартной внешностью: сиамские близнецы, девушка, становящаяся невидимой при чихании, мальчик с лапами, старый друг Барнаби – Лизм и другие. Здесь летающий мальчик не чувствует себя обособленным, он «один из». Движимый желанием вернуться домой, Барнаби, наоборот, отдаляется от него.

Апогей странствия Барнаби – его вынужденный полет в космос и поступок, достойный всеобщего уважения – спасение жизни астронавта. Истории жизни второстепенных

персонажей имеют главную общую черту с основным сюжетом – люди живут настоящей жизнью, так как подсказывает им сердце, а не мнение остальных.

Путь Барнаби замкнут, начав свое незапланированное путешествие в родном городе Сиднее, он увидел несколько континентов, самостоятельно изучил уровни атмосферы, однако все это время стремился попасть домой.

Итак, мы рассмотрели специфику образа уникального ребенка на нескольких уровнях в соотнесенности с пространственной организацией романа, что позволило сделать нам следующие выводы:

Особенность Барнаби не мешает ему интегрироваться в общество, как полагали родители, напротив он разрешает конфликтные ситуации в жизни необычных людей.

Пространство в романе расширяется в 2-х плоскостях до вселенских размеров, это актуализирует проблему отношения к уникальности на мировом уровне.

История летающего мальчика, и примыкающие к ней второстепенные сюжетные линии романа, приводят читателя к главной идее – необходимо сохранять в себе индивидуальность и уникальность.

Список литературы:

1. Бойн, Дж. С Барнаби Бракетом случилось ужасное [Текст]/ Дж. Бойн ; пер. с англ. М. Немцов ; худ. Дж. Оливер.-М: Фантом-Пресс, 2013. - 288с. - То же [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://mreadz.com/read293533>
2. Акуз, А.Г. Из истории изучения детской английской литературы [Текст] / А.Г. Акуз // Вестник Челябинского университета. Филология. – 1994. – № 1(2) . – С. 50-55. – То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.lib.csu.ru/vch/2/1994_01/007.pdf